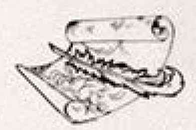
الأعلام من الأدباء والشعراء



# يحيى حقي

## الأديب صاحب القنديل

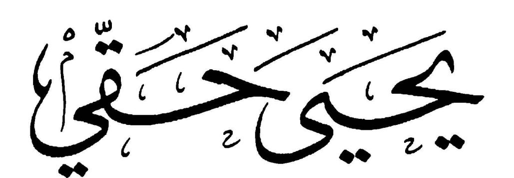
تأليف
الأستاذ الدكتور فاروق عبد المعطي
وكيل كلية الآداب - جامعة المنصورة

دار الكتب العلمية
بيروت - لبنان

# يحيى حقي

## الأديب صاحب القنديل

الأعلام من الأدباء والشعراء




# الأديب صاحب القنديل

تأليف

الأستاذ الدكتور فاروق عبد المعطي
وكيل كلية الآداب / جامعة المنصورة

دار الكتب العلمية
بيروت - لبنان

الطبعة الأولى
١٤١٤هـ - ١٩٩٤م.

دار الكتب العلمية بيروت - لبنان
ص.ب: ١١/٩٤٢٤ - تلكس: Nasher 41245 Le
هاتف: ٣٦٦١٣٥ - ٣٢١٣٣ - ٦٠٢١٣٣ - ٨٦٨٠٥١ - ٨١٥٥٧٣
فاكس: ٤٧٨١٣٧٣/١٢١٢/٠٠ - ٦٠٢١٣٣/٩٦١١/٠٠

بسم الله الرحمن الرحيم

# مقدمة

أكثر من علامة تحيط بنا، تجعلنا نزداد يقيناً أننا نعيش في زمن الرواية. هناك الإنجازات المتميزة بتراثها الكمي، قطرياً وقومياً وعالمياً، على نحو ارتفعت فيه معدلات الإبداع الروائي على مستوى الكتاب، ومعدلات الاستقبال على مستوى القراء، فغدت الرواية النوع الجاذب لمزيد من القراء، في مختلف الطبقات والقطاعات والمجالات، بالقدر الذي انتزعت به الرواية آيات التقدير والاهتمام، سواء كنا نتحدث عن المحافل الرسمية للتقدير العالمي (حيث تتزايد المعدلات الاحصائية للروائيين الحاصلين على جائزة نوبل، على سبيل المثال، بالقياس إلى الحاصلين عليها من بقية المبدعين للأنواع الأخرى) أو عن المؤسسات النقدية للتقييم الروائي (حيث تتزايد معدلات الكتابة النقدية عن الرواية عاماً بعد عام، وتتكاثر

مصطلحاتها تكاثراً لافتاً من وفرته وثرائه وتعقده، وينقسم المجال المعرفي العام لهذه الكتابة إلى مجالات فرعية، فنسمع عن علوم السرد والوصف وبويطيقا الرواية ودراسات الزمن والمكان... إلخ).

يضاف إلى ذلك قدرة الرواية على التقاط الأنغام المتباعدة، المتنافرة، المركبة، متغايرة الخواص، لإيقاع عصرنا؛ وذلك بواسطة الطبيعة البوليفونية التي ينطوي عليها النسيج الروائي الذي يؤالف بين العناصر المختلفة، والخاصية الحوارية التي تجمع بين الأضداد، وتصل بينها وصل الجدل في نسيج معقد، يتضافر فيه السرد والوصف والأحداث والشخصيات وأفعال الكلام وتراكيب الزمان والمكان، داخل الإطار الدلالي لمنظور «التبشير» في علاقات تصنع الأطراف المتجاوبة والعناصر المتنافرة في شبكة متوترة الأبعاد والمكونات؛ شبكة تظل متواشجة الخيوط موصولة المكونات، حتى لو انقلبت «الحوارية» إلى «كرنفالية» تتحطم فيها علاقات التراتب وألوان الحواجز.

ولقد كانت هذه الكرنفالية، ولا تزال، أحد أهم أسلحة الرواية في تدمير الأنساق الايديولوجية المغلقة، الجامدة، للعالم الذي تتولد فيه والعالم الذي تواجهه وتسعى إلى تغييره في الوقت نفسه، خصوصاً حين تغدو الحاجة ماسة إلى إعصار يكتسح كل ألوان التراتب القمعي بين البشر، ويحطم كل قضبان السجون التي تفصل بين بني الإنسان، وينقض كل علاقات التمايز الذي يفصل بين

الأنواع الأدبية ويعقلها في قضبان الأبنية المغلقة لكل نوع. ولعل هذه الكرنفالية سمة أخرى من سمات الرواية، في قدرتها على التقاط تفاصيل المشهد المعقد، العدائي، القمعي، لعالمنا؛ ودقائق النغمات المتنافرة، المزعجة، لعصرنا، وإيقاع التحولات المتدافعة، متغايرة الخواص، في لحظتنا التاريخية الراهنة.

لقد كان ازدهار القص، في تراثنا العربي، قرين الاحتجاج على القمع، والتمرد على العنف الذي يُفرض به التراتب الاجتماعي على البشر، والرفض لكل أشكال القيد على حركة الفكر في تطلعه صوب المعرفة. وفي الوقت نفسه، كان قرين البحث عن لغة تراوغ المردة وتستأنسهم بحيل السرد، كي تبعد سيف الجلاد عن رقبة القاص، أو تستأنس الجبابرة العماليق، فتدخلهم سجن القص الذي هو أشبه بمصباح علاء الدين، ولذلك انتشرت رمزية (كليلة ودمنة) في طرقات بغداد على ألسنة الهامشيين وتولدت منها في صياغات متجددة في الوقت نفسه؛ صياغات لم يكف عن خلقها وإبداعها كل المتمردين على أمثال «دبشليم» باسم كل ما ينطوي عليه رمز «بيدبا» وتحول قص «شهرزاد» إلى احتجاج على قمع التراتب الاجتماعي، رفضاً لهوان المكانة المفروضة على أمثال «الجارية تودد»، وظلت محاكمة الحيوان للإنسان، عند إخوان الصفا، تطلعاً إلى إمام يملأ الأرض عدلاً بعد أن ملئت جوراً. وكان القص في (حي بن يقظان) أمثولة تنقض التراتب القمعي المفروض على علاقات المعرفة ووسائلها التي تحول بين العقل الإنساني وحرية ابتداع معرفته دون وسيط أو قيد.

وكما التقطت (أولاد حارتنا) الخيط من تراثها، في عالم «الرواية» الحديث، واصلت تقاليد الأمثولة التي تنقض ما يثقلها من كل ألوان التراتب الاجتماعي والسياسي والمعرفي، وذلك في سياق من الدوافع التي تولدت عنها روايات من أمثال (الزيني بركات) و (الهؤلاء) و (الحوات والقصر) و (شرق المتوسط) و (الرهينة) و (البلدة الأخرى)، وعشرات غيرها من الروايات المعاصرة التي تقول لنا: إن زمن الرواية يوجد حين يختل الإيقاع ولا تستبين نغماته، حين يغدو الشك في الأنساق علامة على انهيار كل الأنساق الكبرى، حين تغيب المطلقات فلا يبقى سوى النسبي، حين تتنافر أفعال الكلام فتضيع إمكانية الحوار، حين يعلو نجم (مدن الملح) التي تحمل جرثومة انهيارها من داخلها، والتي يغدو فيها الإنسان بكل قدراته على الخلق والإبداع مجرد (ذات) لا تعي حتى (هاتف المغيب) من حولها.

هل زمن الرواية، بهذا المعنى، هو الذي جعل لوكاتش يصف الرواية بأنها ملحمة الطبقة الوسطى في بحثها عن المعنى والقيمة في عالم تضطرب فيه علاقات المعنى والقيمة؟ إن الأمر ممكن، فالرواية فن المدينة القادر، بحكم ما ينطوي عليه، على اقتناص تحولات الطبقة الوسطى، في المدينة التي تزداد تعقداً وازدحاماً، وكوزموبوليتانية، والمدينة التي تفارق عصر الصناعة الذي اقتنصت ملامحه المائزة إلى عصر المعلومات الذي تبحث عن قسماته الدالة، داخل العلاقات المتنافرة بين البشر الباحثين عن (اسم الوردة).

لعل هذا البحث هو الذي يفسر، مع غيره، تفجر عنصر «الشعرية» في الرواية التي تنطق «زمن الرواية»، حيث لا تكتفي الرواية بأن تستنزل «الشعر» من عليائه، في قمة التراتب الإبداعي الاجتماعي، بوصفه فن العربية الأكبر، وفن الطبقات العليا، أو ذوي الياقات المنشاة من الخاصة لا الحرافيش من المهمشين الذين نراهم في (وكالة عطية) أو (وردية ليل)، بل تجعل منه أحد فنون العربية، في علاقات متكافئة غير متراتبة، حوارية وليست مونولوجية، ومتفاعلة متعددة الأبعاد وليست أحادية البعد. وفي داخل هذه العلاقات الجديدة، أفادت الرواية من الشعر «شعريته»، وجعلت منه عنصراً من عناصرها التكوينية في مستوى، وملمحاً من ملامح أنواعها الفرعية في مستوى ثانٍ. في المستوى الأول، نلمح الحوارية التي يتناغم بها الشعري والنثري، فيؤدي كلاهما دوره في الإيقاع المركب للغة الرواية، حيث نلمح وجهاً آخر من أوجه الدلالة المتضمنة لمعنى الحوارية عند باختين، وحيث يتجاور المستوى اللغوي لعبارة: «كان المغيب يقطر سمرة هادئة» مع المستوى اللغوي لعبارة: «السجن للجدعان» في صفحات رواية واحدة، وفي المستوى الثاني، تهيمن الشعرية على الوظائف اللغوية في الرواية؛ فتقع «الشعرية» نفسها في الصدارة من القص، خالقة (وليمة لأعشاب البحر) أو (مخلوقات الأشواق الطائرة)، حيث (الزمن الآخر) للكتابة التي تؤسس للرواية الشعرية بوصفها مجلى حداثياً من مجالي الرواية في زمنها.

وإذا كان التقابل بين صدارة «الشعرية» وصدارة «اللاشعرية» سمة أخرى من سمات الرواية، سواء نظرنا إلى العلامة بين الاثنتين من منظور المراوحة بينهما داخل علاقات الرواية الواحدة، أو داخل علاقات الروايات المتعددة، فإن هذه السمة نفسها، من منظور آخر، دلالة أخرى على استجابة الرواية لزمنها الخاص، من تناقضات عناصره أو تضاد أقطابه، وذلك بالمعنى الذي يدل على إمكان الاستغراق في الذاتية، والغوص عميقاً في «الأنا». حيث تتفجر حمم اللافا» (Lava) المتدافعة من قرارة اللاوعي، وقدرة الرواية ـ في الوقت نفسه ـ على تجسيد نقيض الذاتية، ومن ثم الابتعاد عنها، بعيداً عن الذاتية، حيث «الشيئية» الخالصة، وإطراح النزعة الإنسانية (إذا استخدمنا اصطلاح أورتيجا إي جاسيتا) والتباعد الكامل عن العلامات الانفعالية، والاستغراق في عالم الموضوعات المحايد، أو حتى تكوين عالم موازٍ هو «كولاج» (Collage) خالص، تتكون مكوناته من قصاصات الجرائد والمجلات وتقارير وكالات الأنباء وكتابات المختصين، وذلك في نسيج من العلاقات الدلالية التي تنأى دوالها عن المدلولات الانفعالية، أو المدلولات الحائمة التي تتحول، بدورها، إلى روال مثيرة لترابطات وتداعيات انفعالية. هذا التقابل بين الشعري واللاشعري والمراوحة بينهما، ومن ثم نقض التراتب المفروض على الصلة بينهما، سواء في ضفيرة الرواية الواحدة أو الضفائر التي تتقابل بها الروايات المتعددة، وجه آخر من أوجه العلاقة المتغيرة بين الأساسي والهامشي في الفن، وذلك بالمعنى الذي أشار إليه فيكتور شكلوفسكي، عندما ذهب إلى أن

علينا، نحن المنظرين، أن نعرف قوانين الهامشي في الفن. إذ الهامشي وضع غير جمالي، في الحقيقة، ولكنه متصل بالفن... فلكي يظل الفن حياً، عليه أن يختار مادة خاماً جديدة، هي بمثابة حقن للفن بالهامشي الذي يمنحه القوة والحياة المتجددة. وقدرة الرواية هائلة على أن تحقن أوردتها بالهامشي الذي يجدد قوتها وحيويتها، والذي يؤدي دوره في بنيتها الحوارية بوصفه عنصراً من العناصر المكونة للحوارية التي تنطوي عليها الرواية، والتي تجعلها قادرة على تجسيد سياق متواشج من النغمات والاتجاهات والموازيات والتقابلات التي لا حد لعلاقاتها التكوينية.

وأخيراً، فإن ما نقوله عن زمن الرواية لا يعني أننا نغض من شأن الأنواع الأدبية الأخرى، أو أننا نستبدل بالتراتب القديم الذي يترأسه الشعر التراتب الجديد الذي تترأسه الرواية، أو أننا ننفي عن الرواية صفة الحضور قبل هذا العصر، فذلك كله يدور بخاطر أي مراقب موضوعي لعلاقات الأنواع الأدبية، فضلاً عن أنه وجه آخر من تراتب قمعي يستبدل الأعلى بالأدنى، ليبقى على بنية تنطوي، دائماً، على ثنائية الأعلى والأدنى نفسها. وأحسب أن النقد الحداثي، كله، يسعى إلى نقض البنية التي تنطوي على هذا النوع من التراتب، والتي تولده في آن، فهو نقد ينفر من أقانيم «المركز» الثابت (التي يجد القارىء نقداً لها في القسم الخاص بكتابات (يريدا من هذا العدد). وما نريده، ونتطلع إليه، هو أن نلفت الانتباه إلى متغيرات العصر ومتغيرات العلاقة بين الأنواع؛ تلك المتغيرات التي أبرزت دور الرواية، والتي أبرزها الدور الحالي للرواية. وكثيرة هي

المؤشرات الكمية والكيفية التي تؤكد حضور هذا الدور وبروزه على السواء.

يكفي أن نتذكر خشية محمد حسين هيكل (عام ١٩١٤) من أن تلحق به «معره» كتابة «الروايات» فتنتقص من مكانته الاجتماعية، وأن نتذكر صديق إبراهيم عبد القادر المازني (في العشرينيات) الذي بادره منزعجاً حين علم أنه يهم بوضع «رواية»، وما ذهب إليه العقاد حين أصدر كتابه (في بيتي ـ ١٩٤٥)، وقال ـ على لسان صاحبه في وصف مكتبته ـ قولته الشهيرة: «ما أصغر نصيب القصص من هذه الرفوف»، وبرر ذلك بأن «الرواية تظل... في مرتبة دون مرتبة الشعر»، وأنها تشبه «الخرنوب الذي قال التركي عنه ـ فيما زعم الرواة ـ إنه قنطار خشب ودرهم حلاوة»، وأنها لا تشيع إلا «بين الدهماء». لنتذكر ذلك كله وغيره، ونقارن بينه وما شعرنا به حين قرأنا روايات نجيب محفوظ وأقرانه، وحين نقرأ كتابات الأجيال اللاحقة عليه، وحين رأينا نجيب محفوظ ينال جائزة نوبل، فيؤكد المكانة العالمية للأدب العربي بفن الرواية وليس فن الشعر الذي حقر العقاد من «الرواية» بالقياس إليه. وكان ذلك بعد أقل من خمسة وأربعين عاماً على ما قاله العقاد، وبعد رحلة مضنية من الرواية العربية التي أكدت مكانتها بالإبداع والتنظير لهذا الإبداع؛ أي بكل ما يكشف عن تميزها وقدرتها على التقاط نغمات زمنها والدلالة على هذا الزمن في الوقت نفسه.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن نجيب محفوظ، دون سواه، هو

الذي نقض بالدلالة العميقة ما قاله العقاد. وكان ذلك حين نشر نجيب محفوظ في مجلة «الرسالة» في العدد نفسه الذي عاود العقاد فيه هجومه على القصة (٣ سبتمبر ١٩٤٥) مقاله «القصة عند العقاد». وكان نجيب محفوظ قد فرغ من نشر رواياته التاريخية الأولى (عبث الأقدار ـ ١٩٣٩) و (رادوبيس ـ ١٩٤٣) و (كفاح طيبة ـ ١٩٤٤)، وبدأ نشر رواياته الاجتماعية التي استهلها برواية (القاهرة الجديدة ـ ١٩٤٥)، وفي هذا المقال، يكتب نجيب محفوظ ما نعده إرهاصاً بزمن الرواية وتأكيداً لدلالته، في أدبنا العربي الحديث ولا جناح عليه لو استبدل بالتراتب القمعي للأنواع الأدبية، عند العقاد، نوعاً مضاداً من التراتب؛ فالعنف الحدي عند العقاد هو الذي ولد الاستجابة الحدية المضادة عند نجيب محفوظ، فاستبدل تراتباً بآخر. لكن يبقى مما قاله إحساسه العميق بروح العصر وحاجته للمغايرة، وإرهاصه النبوئي بالزمن القادم للرواية العربية؛ الزمن الذي شارك في صنعه، والذي بدأ التبشير به عندما اختتم مقاله بقوله:

«لقد ساد الشعر في عصور الفطرة والأساطير، أما هذا العصر، عصر العلم والصناعة والحقائق، فيحتاج حتماً لفن جديد، يوفق على قدر الطاقة بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق وحنانه القديم إلى الخيال، وقد وجد العصر بغيته في القصة، فإذا تأخر الشعر عنها في مجال الإنتشار، فليس ذلك لأنه أرقى من الزمن ولكن لأنه تنقصه بعض العناصر التي تجعله موائماً للعصر، فالقصة على هذا الرأي هي شعر الدنيا الحديثة. وسبب آخر لا يقل عن هذا في خطره

هو مرونة القصة واتساعها لجميع الأغراض، مما يجعلها أداة صالحة للتعبير عن الحياة الإنسانية في أشمل معانيها. لذلك توجد قصة عاطفية، وقصة شعرية، وقصة تحليلية، وقصة فلسفية، وقصة علمية، وقصة سياسية، وقصة اجتماعية، ولعل الشمول في التعبير يكون مقياساً أصدق من المقياسين اللذين يقترحهما الأستاذ الكبير [العقاد]، ودلالته واضحة في أن القصة أبرع فنون الأدب التي خلقها الإنسان المبدع في جميع العصور».

وكتبه،

الدكتور ـ فاروق محمود عبد المعطي
مصر ـ محافظة المنيا ـ سملوط
ش الكرنك ـ بجوار مسجد الشريف

# ١ ـ مقولة «النوع»
# وموقع الرواية في
# النظرية الأدبية الحديثة

## تقديم ـ زمن الرواية أم زمن الشعر؟

لعله من الجائز القول بأن الرواية أصبحت النوع الأدبي الذي يحظى اليوم باهتمام متزايد فاق به المكانة التي حازها الشعر ردحاً طويلاً من الزمن. غير أن هذا التفوق وهذه الأهمية اللذين نالتهما الرواية في زماننا، على مستوى الإبداع والتلقي، لم يوازهما في نظرية الأدب ما يعصرهما. ذلك أن تأملي واقع النظرية الأدبية الحديثه. يسفر ع. هيمنة تكاد تكون مطلقة لجنس الشعر، على الرغم من النشاط الملحوظ لحركة النقد الروائي، هذه الهيمنة التي تكشف عن فاعلية جنس الشعر في صياغة المفهومات الجمالية التي تبلورت في إطار النظرية الأدبية الحديثة، وعلى رأسها نجد مفهوم «الصورة» الذي اقترن بالشعر دون سواه من الأنواع الأدبية الأخرى ويترتب على ما سبق. أنه مهما طغى جنس الرواية على زماننا، فإن النظر النقدي إلى هذه الابداعات الروائية ما فتىء يعيش زمن الشعر.

وغاية هذا المقال لفت النظر إلى حقيقة الموقع الذي تحتله

الرواية في النظرية الأدبية الحديثة، بالقياس إلى ما حظي به الشعر من سلطة تمثلت في توجيه التصورات النقدية وبناء المفهومات الجمالية.

## ـ الوظيفة الجمالية[1] وجنس الشعر:

يعد مفهوم الوظيفة الجمالية من بين أكثر المفاهيم شيوعاً في النقد الأدبي المعاصر. وقد انطلقت صياغته من السؤال الذي طرحه العالم اللغوي الشهير «رومان ياكبسون»: ما الذي يجعل من رسالة لغوية عملاً فنياً؟

إذا كانت صيغة السؤال وخلفيته تطمحان إلى ضبط المعيار اللغوي الذي يتحدد به نمط الخطاب اللغوي الفني عن بقية الأنماط اللغوية الأخرى في أفق ربط أسئلة الأدب بأسئلة اللسانيات بشكل عام، فإن تأملاً دقيقاً للتصور الذي بلوره «ياكبسون» حول مفهوم الوظيفة الجمالية للغة يكشف عن وجود معيار أدبي ضابط لهذا التصور ينأى به عن أن يمثل «البويطيقا» بالمعنى الشامل لأنماط الخطاب (الرواية، الشعر، المسرح، الإعلام، السينما، الشعائر الدينية. . . .).

إن مفهوم الوظيفة الجمالية، على نحو ما بلورته نظرية

---

(١) يمكن للقارىء الرجوع بصدد مفهوم الوظيفة الجمالية إلى ما يلي:

Style irlaguauafe Edited by tronas A. Sebeok, 1960 Huit Questions de poetique, Ronar Jakobsor, Editiors du seuil, 1977.

«ياكبسون»، يقوم على جنس الشعر، فهو المعيار الذي يستمد منه نسقه على الرغم مما يمكن أن يوجد من سمات مشتركة بين أنماط الخطاب الأدبي، إذ إن القول بمفهوم السمة المهيمنة المحددة لنوع الخطاب، كما يقرر ذلك «ياكبسون» نفسه، يعزز الرأي الذي نرمي إليه هنا، وهو صدور مفهوم الوظيفة الجمالية عن معيار الشعر.

ويتمثل المعيار اللساني، الذي تتحدد به الوظيفة الجمالية في أنماط الخطاب اللغوي، في عملية إسقاط يقوم بها المتكلم لمبدأ التكافؤ من محور الاستبدال على محور التركيب؛ بحيث يصبح مبدأ التكرار الخاصية الأساسية التي تحدد طبيعة الخطاب الفني، إنها تجعل الدليل اللغوي ملتفاً على ذاته، لا يحيل على السياق الخارجي إلا على نحو ثانوي، ونتيجة لذلك تنزلق الوظيفة المرجعية فيه إلى الموضع الخلفي غير اللافت.

إن هذا النوع من الخطاب، الذي يحتفل بعلاماته الداخلية بواسطة خلق رسالة لغوية غير متعدية، يختزل في حقيقته ماهية الشعر. والمقصود بالماهية هنا جنس الشعر باعتباره مجموعة من المكونات والسمات الجمالية التي رسختها الممارسة الشعرية في تراكم نصوصها، وليس المذهب الجمالي الذي قد تنزع إليه نصوص هذا الجنس الأدبي في مرحلة من مراحل تطوره؛ على نحو ما يمكن أن يفهم إذا ما أخذنا في الاعتبار المذهب الرومانسي الذي خضعت له التصورات الجمالية للشكلانيين الروس بشكل عام، وتصور «ياكبسون» بشكل خاص.

وإذا بدا أن الوظيفة في التصور الشكلاني الحديث قد اقترنت بالشعر، فإنها بالحقيقة لا تمثل إلا إحدى سماته التي يتقوم بها دون أن ترقى إلى تحديد جوهره النوعي، ذلك أن استيعاب الشعر يظل خاجر حدود إمكانات المعرفة اللسانية الصارمة.

ضمن هذا التصور الضيق للشعر المختزل في «الوظيفة الشعرية» تتحدد أبعاد الصورة الأدبية في نطاق العلاقة اللغوية بين شيئين، لتنحصر هذه الإمكانية التعبيرية في الصيغة اللغوية المقيدة التي تترجم قصور مفهوم الوظيفة الجمالية، المبلور في النظرية الأدبية الحديثة، عن استيعاب رحابة الشعر وعمقه الإنساني، على نحو ما تكشف عن افتقاره إلى ضبط إمكانات التصوير في النثر.

إن الرواية، بما هي جنس أدبي نثري، ينطوي على مكونات وسمات تميز تشكيله اللغوي عن تشكيل الشعر، تمتلك صيغاً تصويرية تتجاوز أفق بلاغة الشعر، نحو أفق سردي بشخصياته وفضائه وامتداده. ولعل هذا يقتضي أن تصبح الوظيفة الجمالية في الرواية ذات أبعاد معايرة، وإن أي بحث عن الوظيفة الجمالية في النثر بالشكل الذي تقرر لها في الأنواع الشعرية، يعد خطأ يتمثل في اعتبار الشعر منبعاً للجمالية و «النموذج الممثل للأدب».

إن إقرار «فاليري» بأن الشعر هو «الأدب وقد اختزل إلى جوهر مبدئه الدينامي» يكشف عن سلطة هذا الجنس الأدبي في التصور الجمالي للأسلوبية والبلاغة الجديدة. هذه المكانة التي يحظى بها

الشعر على حساب السرد، أثرت على النظرية الأدبية إذ حالت دون قدرتها على مراعاة تمايز الصيغ التصويرية في الأنواع الأدبية، بحيث أصبحت الصورة، والإيقاع والمكونات البلاغية، إمكانات تعبيرية شعرية لا تعاين نقدياً في الرواية. وإذا ما تحقق شيء من ذلك، فإنها تظل تدين بجذورها لجنس الشعر، وعندئذ يغدو من الصعب على المرء أن يتخلص من الإرث الشعري الذي تحمله هذه المكونات الجمالية.

إن ضبط الوظيفة الجمالية في النثر ينبغي ـ إذن ـ أن يتأسس على تصور يراعي الخصوصية الفنية لأنواعه. وفي حالة الرواية؛ فإن السمات الجمالية لهذا الجنس الأدبي لا تنفصل عن المكونات السردية التي يقوم عليها، وتبعاً لذلك تصبح دراسة الصورة في الرواية، انطلاقاً من معيار المشابهة بين طرفين، السائد في نقد الشعر، نهجاً فاسداً لا يقدر شروط السياق النوعي، كما أن دراسة الإيقاع الروائي باعتماد مبدأ التكرار الصوتي السائد في تراث نقد الشعر، تعتبر ممارسة غير علمية خاضعة لفكرة أفضلية الشعر.

**ـ الانزياح الجمالي وجنس الشعر:**

يعد «الانزياح» أيضاً من بين أكثر المفهومات بروزاً في الخطاب النقدي المعاصر، وقد أطلق عليه علماء الأسلوب والشعر مصطلحات متنوعة (الانحراف، عدم الملاءمة، الغرابة، الشذوذ، التجديد، الإبداع...) وهي تلتقي جميعها حول مفهوم واحد، يسعى به أصحابه إلى ضبط الخاصية المحددة للأسلوب الأدبي.

ومفهوم «الانزياح» لا يعدو أن يكون بالحقيقة أداة إجرائية لوصف «الشعر» وتحديد خاصيته الثابتة. ومن هنا يظل مفهوماً محصوراً في نظرية الشعر لا يمتلك نقدياً كفاية استيعاب الأنواع السردية.

وإذا كان لهذا المفهوم جذور من الفكر البلاغي القديم، فإن صياغته النظرية المتكاملة لم تتم إلا في ضوء بروز النموذج اللساني في النظرية الأدبية الحديثة وما نجم عن ذلك من آثار تجلت في طبيعة الأسئلة المطروحة والصياغات المقدمة. ولعلنا ندرك اليوم أنه بقدر استفادة الناقد من المعرفة اللسانية بقدر تأذيه بها، فصيغة «الانزياح» المقترحة من لدن الأسلوبيين لضبط معيار اختلاف اللغة الشعرية عن اللغة العادية، على الرغم من كفايتها، قد واجهت مشكلات كثيرة.

**أولها** ـ مشكل تحديد القاعدة التي يتم الانزياح عنها: إن أصحاب هذا المفهوم يواجهون مشكل ضبط المعيار الذي يقاس به الأسلوب، فقد تمثل عند البلاغيين في «طريقة التعبير الأكثر بساطة وألفة» أو «طريقة التعبير الأكثر حياداً» ثم أصبح عند الشكلانيين الروس وحلقة براغ متمثلاً في «الشعر الموروث» و «التقاليد الفنية المألوفة». وقد تمثل عند بعض الأسلوبيين المعاصرين[1] في «اللغة

(١) انظر: Jean cohen structure du largage poétique, Paris, Flammarion, 1966.

العلمية» التي تنعدم فيها صفة الأسلوب. وقد نقل «ريفاتير» هذا المعيار من السياق الخارجي المتمثل في لغة معيارية مفترضة إلى سياق داخلي، مفترضاً أن التعارض بين سياقين لغويين أحدهما مباشر والآخر أسلوبي يحدث شرخاً في نسيج الخطاب ينجم عنه التأثير الأسلوبي الأدبي.

إذا كان تحديد القاعدة المنزاح عنها يمثل العائق الأول لهذا المفهوم، فإن تصور وجود قاعدة معيارية عامة ومطلقة لم يعد قائماً في سياق تعدد المعايير (صعود البرجوازية وبروز النزعة التجريبية والدراسات التاريخية). لقد تغيرت النظرة التي كانت تؤمن بقيم كونية مطلقة لتحل بدلاً منها رؤية أخرى ترفض رد جميع القيم إلى موقع وحيد، رؤية تقبل وجود الواقعة الفردية التي لا تعتبرها نموذجاً مشتقاً من قاعدة مطلقة[1]، كما أن التصور الاجتماعي الجدلي للغة يرفض بناء نظرية ثالية مجردة للغة معيارية ثابتة تشكل قاعدة الانزياح[2].

ثانيها ـ يترتب على القول بمفهوم الانزياح اعتبار اللغة الشعرية أرقى مستويات اللغة، فكلما تحقق قدر أكبر من الخرق للمعايير اللغوية العادية والإبتعاد عن درجة الصفر في الأسلوب، كلما اقتربت

(١) انظر: Tzvetar todorov, tréories du symbole,ed, Seuil 1978.

(٢) باختين (ميخائيل)، الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكري ويمني العيد، دار توبقال، المغرب. ط ١، ١٩٨٦.

اللغة من جوهر الشاعرية، ومفاد هذا التصور الذي يبني مفهومه للجمالية على أساس الانزياح هو نفي هذه الصفة عن الرواية بما هي جنس نثري ـ واعتبارها أدنى منزلة من الشعر. إن وصف الأسلوبيين للغة الأدبية بأنها انتهاك لنظام اللغة العادية صوتياً وتركيبياً ودلالياً، لا يترجم الخاصية الأدبية للرواية، إنه وصف لطبيعة اللغة الشعرية. وفي هذه الحال لا ترقى الرواية في نظر أصحاب هذا المفهوم إلى تمثيل جوهر الأدب.

إن المفاضلة بين الأنواع الأدبية غير مقبولة، إذ إن لكل نوع أدبي جماليته وطاقته التأثيرية الخاصة به. غير أن مفهوم الانزياح، الذي يصوغ تصوره للجمالية على أساس الخرق اللغوي، يفضي إلى اعتبار جمالية الشعر معياراً نموذجياً في حين تتراجع جمالية الرواية إلى موقع أدنى. ويترتب على هذه المفاضلة المتنافية، والبعد الإنساني للنثر ووظيفته في تاريخ الحضارة البشرية، نتائج غير محمودة. ولا نستطيع الآن حصر هذه النتائج، ولكننا نشير في هذا المقام إلى أن مفهوم الانزياح المرتبط بالصيغ اللغوية لا يكتفي بمنح الصورة الشعرية بعداً مقيداً في نطاق العلاقة اللغوية بين شيئين ولكنه ـ وهذا هو الأخطر ـ يغيب إمكانية الصورة في الأنواع النثرية ويقتضي بالضرورة مقاربة التشكيل اللغوي في الرواية من منطلق القواعد الشعرية. وهذا هو الذي نسعى إلى نقضه عندما نقوم هنا بتحليل بعض المفهومات النقدية في النظرية الأدبية الحديثة واكتناه أصولها المتحكمة فيها.

## ـ البلاغة وسلطة الشعر[١] :

إن تحول البلاغة الغربية من كونها معرفة فلسفية في العصر اليوناني إلى كونها معرفة أدبية في العصر الحديث، يكشف السيرورة التقييدية التي خضع لها هذا العلم العتيق، فقد كانت «عملية تحويل البلاغة إلى المجال الأدبي La Litteraturisation، التي شهدها عصر ما بعد شيشيرون، تامة في العصر الوسيط، حيث أصبح ترادف هذا الفكر مع الأسلوبية في اصطلاح العصر يحظى بالإجماع. إن تاريخ هذا الفكر الذي بدأ رحلته الطويلة باعتباره فكراً فلسفياً هو في خطوطه الكبيرة تاريخ التحول نحو فكر أدبي»[٢] .

إذا كان البلاغيون الفلاسفة يتوخون إعادة اكتشاف البلاغة القديمة وتثمين بعض مكاسبها بوصفها فكراً فلسفياً يمنح أُسساً جديدة من أجل تعميق الروابط بين مختلف التخصصات المعرفية[٣] ، فإن الذي يعنينا في هذا المقام هو أن نكشف انحسار البلاغة في نظرية الشعر وتحولها عن أفق البلاغة العامة أو البلاغة

---

(١) سأقتصر في هذا المقال على البلاغة الفرنسية لامتدادها وتأثيرها في المفاهيم الأسلوبية والبنيوية التي تشكلت فيما بعد وكان لها بالغ الأثر على انزلاق موقع الرواية تحت سلطة الشعر.

(٢) انظر: Florescu, V, larhétorique et la Nébrhétorique Genese Evolution, Perspective, (1982). EditionCles Belles lettres) - Paris (P. 13).

(٣) انظر: Ibid.

الجديدة التي يرى «جيرارجينيت» أنها ستكون سيميائية أنواع الخطاب[1].

لم تكن البلاغة في العصر القديم مرادفة لنظرية الأسلوب، وتأكيداً لهذا القول يشير «بول ريكور» إلى المجالات التي كانت تشملها بلاغة «أرسطو» وهي: «نظرية الحجاج ـ التي تمثل المحور الأساسي ونظرية الأسلوب ونظرية تأليف الخطاب. وما تقدمه لنا الكتابات المتأخرة في البلاغة لا يعدو أن يكون مجرد بلاغة مقيدة ـ حسب تعبير جينيت ـ فقد أصبحت تقتصر على نظرية الأسلوب ثم بشكل أضيق على نظرية المجازات»[2].

لقد تقلصت البلاغة إلى أحد أجزائها المتمثل في الأسلوب أو العبارة Elocutio وبذلك صارت مرادفة للأسلوبية، وبعد أن كان مفهوم البلاغة قائماً على الإقناع عند مجموعة من المفكرين الأوائل (أمثال أفلاطون وأرسطو وشيشرون). أصبح فيما بعد يفيد «فن تجويد الكلام» البلاغة إذن هي اختيار التعبير المزخرف المناسب الذي يمكن أن يخدم الإقناع الذي تراجع إلى موقع خلفي. وإذا أصبح (الزخرف) علامة أساسية في مفهوم الفعل البلاغي، فقد حول المنظرون في هذا العصر البلاغة إلى مجال الأشكال الأدبي

---

(١) انظر: Genette, G. la Rhétorique Restreinte. in Figuros III ed. Du Seuil. paris 1972. Collection poétique. (p. 90).

(٢) انظر: Paul Ricoeur, la nétaphare vive, ed. Au Seuil, Paris (1975). (p. 13).

الخالص[1] .

ومهما تباينت الأسباب الداعية إلى أفول البلاغة، فلعل انتقال موضوعها من الخطابة إلى الشعر، يمثل عاملاً أساسياً لتفسير تحولها من مذهب شامل للفن والعلم والتعليم والأخلاق والسلوك الاجتماعي إلى نظرية في الاستعارة والكناية[2] .

إن سلطة الشعر على البلاغة أدت إلى انحلال التوازن الذي كان قائماً بين أجزائها لتختزل في الجزء الخاص بالأسلوب. ويستمر تيار الاختزال الجارف إلى أن صارت نظرية في المحسنات البلاغية أو نظرية في الاستعارة فقط، وعلى هذا النحو كان الشعر وراء دكتاتورية الاستعارة في الفكر البلاغي الحديث لتتم بذلك نهاية مرحلة أساسية في تاريخ هذا العلم العتيق. إن ما كان يسمى بلاغة أصبح مجرد نظرية حول الأسلوب الشعري. وفي سياق هذا الوضع لم يكن جائزاً الحديث عن البلاغة بمعناها الكلاسيكي ولا بمعناها الشامل لجميع الأنواع الأدبية، فبعد (شيشِرون) وابتداء من «كيستِليان» إلى «فونتانين» أحكم الشعر سيطرته على مقولات البلاغة.

لقد شهدت المرحلة الثانية للبلاغة سيطرة المفهوم الرومانسي

---

(١) انظر : Florescu, V. la Rhétaraque et la Néorhéto - rique. (p. 11).

(٢) انظر : Groupe Mu, Rhétorique de la poésie. ed. complexes Bruxelles. 1977. (p. 13).

المتعارض مع البلاغة الاقناعية، لقد أصبحت البلاغة التي تحظى بالمكانة الرفيعة هي تلك التي تتفيا المحسنات. إنها بلاغة تجويد الكلام وخلق أنماط خطابية جميلة[١]. لم نقر إذن البلاغة فناً يسخر الوسائل اللغوية من أجل غاية خارجية.

وهكذا التقى الموضوع الجديد للبلاغة مع الأدب، وبتعبير أكثر دقة إن «الكلام غير المفيد وغير الفعال هو الذي سيشكل موضوع البلاغة التي أصبحت نظرية حول لغة نقبلها في ذاتها ولأجل ذاتها»[٢]. إنها لغة الشعر، على نحو ما استقرت خصائصها في تصور الشكلانيين فيما بعد. لقد أصبح النص الشعري النموذج المفضل للبلاغة في مرحلتها الثانية، فلم يعد وصف الصور مصحوباً بوصف تأثيراتها، إن ما كان يهم «فونتانين» هو الوظيفة الداخلية للغة، كان يتساءل عن علاقة التعبير بالفكر والشكل بالمحتوى، فقد تحولت البلاغة إلى معرفة باللغة التي يتم تذوقها من ذاته[٣].

لقد توخى «تودوروف»، من قراءته لبلاغة المرحلة الثانية، تبرير امتداد جذور التصور الشكلاني والبنيوي للغة الأدبية من تراث هذه البلاغة، فالأسلوبية والشعرية بتركيزهما على شكل اللغة وبنيتها إنما تؤكد أن ما تم نهجه في إطار بلاغة عصر ما بعد شيشيرون التي

---

(١) Tzvetar todorov théories du Symbolé, (p.52).

(٢) انظر: Ibid. (p 68).

(٣) انظر: Ibid. (p. 69).

ابتعدت عن النظر إلى اللغة بما هي فعل أو وظيفة.

لقد كشفنا حتى الآن عن هيمنة جنس الشعر على البلاغة الجديدة، هذه الهيمنة التي أحالتها إلى ضرب من الأسلوبية الشعرية التي لا تملك كفاءة استيعاب أساليب التصوير في الرواية والأنواع الأدبية النثرية الأخرى.

## ٢ ـ مقولة «النوع» واختزال الصور البلاغية

لم تكن الصور البلاغية سوى منطقة ضيقة في الامبراطورية الواسعة للبلاغة القديمة. ومع بداية العصر الوسيط، انحل التوازن الذي كان قائماً بين أجزاء هذه البلاغة، وأصبح الأدب المتن المفضل في البلاغة الجديدة.

إن تاريخ الانتقال من البلاغة الكلاسيكية إلى البلاغة الجديدة ـ فيما يرى جينيت ـ هو تاريخ التقييد المعمم[١]، فقد سعى «دومارس» إلى دراسة محسنات المعنى على نحو خاص، وهي التجوز الدلالي الذي يحصل من الألفاظ، وبذلك يضع في قلب التفكير البلاغي التعارض بين الحقيقي والمجازي. أما «فونتانين» فعلى الرغم من توسيعه مجال دراسة المحسنات المجازية، إلا أنه انطلق من معيار الاستبدال الذي يحكم النشاط المجازي وجعل المجاز يشمل عنده جميع المحسنات، إلا أن المبدأ الذي يحتكم

---

(١) انظر: Genette, G.

إليه مجازي في الأساس. إنه لم يعتد سوى بالكناية والمجاز المرسل والاستعارة مقصياً السخرية التي اعتبرها «دومارس» ضمن أنواع المجاز.

وإذا ما راعينا صنيع هذين العلمين في تاريخ البلاغة، إقصاء «فونتانين» للسخرية من مجال المجازات وتقريب «دومارس» بين الكناية والمجاز المرسل على أساس علاقة التجاور، فإننا سنحصل على الزوج النموذجي في البلاغة المعاصرة: الاستعارة ـ الكناية[١].

إذا كانت العوامل التي قادت إلى هذا الاختزال متعددة، فإن الذي يعنينا الإشارة إليه في هذا المقام، هو فاعلية النوع الأدبي في صياغة المفهومات والتصنيفات، لقد أفضى تحول موضوع البلاغة، من الخطابة نحو الشعر، إلى التركيز على محسنات الدلالة، أو بشكل خاص المحسنات ذات الدلالة «المحسوسة»، بإقصاء المجازات ذات الدلالة العقلية مثل «قلب المعنى» و «المبالغة» اللذين لم يعد لهما مكان في الحقل الشعري أو في الوظيفة الشعرية للغة ـ هذا الانتقال في موضوع البلاغة تساهم إذن في منح الامتياز لعلاقتي التماثل والتجاور[٢].

إن اختزال المحسنات البلاغية في صيغتي الكناية والاستعارة، ينطوي أيضاً على اختزال داخل كل من الصيغتين، فعلاقة التجاور

---

(١) انظر: Genette. G La Rhétorique restreinte. (p.22).

(٢) انظر: Ibid. (p. 25).

الضابطة لصيغة الكناية لا تستوعب علاقات الكناية الكلاسيكية (علاقة السبب بالنتيجة والعلاقة بالشيء والأداة بالفعل والفيزيقي بالعقلي... إلخ). إن مثل هذه العلاقات لا تخضع لأثر التقارب المكاني: أي نوع من التجاور يمكن أن يقوم بين القلب والشجاعة والعقل والذكاء؟ ذلك أن «إرجاع كل كناية إلى علاقة مكانية خالصة يعني التقييد الصريح لمجموع هذه المحسنات في مظهرها الفيزيقي أو «المحسوس» وهنا أيضاً يتجلى الامتياز الذي حظي به الخطاب الشعري شيئاً فشيئاً في حقل موضوعات البلاغة وتوجه هذا الخطاب نفسه، في العصر الراهن نحو أشكال التصوير الأكثر مادية»[١].

إن اختزال محسنات «الترابط» في نموذج الكناية المكانية، تجاوب معه اختزال محسنات «التماثل» في نموذج الاستعارة، وكما نعلم، فإن لفظ الاستعارة أصبح يشمل مجموع حقل التماثل - فالتشبيه أصبح نوعاً من الاستعارة الصريحة بعد أن كانت الاستعارة في البلاغة الكلاسيكية تشبيهاً ضمنياً، ويعد «بروست» مثالاً نموذجياً لهذا الاستخدام، فهو لم يكف عن أن يسمي استعارة ما يعد في كتابه تشبيهاً: «وهنا أيضاً تتجلى دواعي الاختزال في أفق بلاغة الأسلوب Figuratiquc [٢] ترتكز على الخطاب الشعري أو كما عند بروست على شاعرية الخطاب»[٣].

---

(١) انظر: Ibid. (p. 26).

(٢) انظر: Ibid. (p. 28).

(٣) مصطلح نحته «جيرار جينيت» للإشارة إلى الصورة التي لنتهت إليها البلاغة =

إن اختزال محسنات التماثل في قطب الاستعارة، أضر بالتشبيه الذي لم يبرح بالحقيقة الخطاب الأدبي حتى وإن مالت لغة الشعر إلى الخلو منه. إن صيغة التشبيه تمتلك كثافتها وتأثيرها الخاصين الناتجين عن سمة عدم الملاءمة بين طرفيها، وإن أي إهمال لهذه الصيغة الجمالية تحت سلطة الاستعارة هو إهمال للتأثيرات الجمالية لأشكال التشبيه المختلفة مثل التشبيهات الاعتباطية والمفارقة.

ليست الاستعارة، في المحصلة النهائية، إلا إحدى صيغ محسنات التماثل، ومن الاعتساف تصنيفها في أعلى الدرجات. وقد دعا «فرنسوا مورو» إلى ضرورة عدم فصل دراسة التشبيهات عن الاستعارات، فهما معاً مظهران للصورة. ومن الخطأ الادعاء أن التشبيه أقل جمالاً وإمتاعاً من الاستعارة أو العكس[(١)].

ونصل في النهاية مع تيار الاختزال إلى تثمين مطلق للاستعارة التي يبدو أنها ابتلعت خصمها الأخير لتصبح نواة وجوهر البلاغة برمتها. فبروست لم يقتصر على اعتبار الاستعارة كل محسن بلاغي قائم على التماثل، بل إنه جعل جميع أصناف المحسنات من قبيل الاستعارة، حتى أكثرها كنائية. ومجموعة «لييج» اعتبرت الاستعارة

---

= في العصر الحديث، عندما اتخذت من الأسلوب الأدبي موضوعها، مكتفية بدراسة المحسنات.

(١) فرانسوا مورو، البلاغة، ترجمة محمد الولي، منشورات الحوار. الدار البيضاء 1989 (ص: 15- 17).

«الصورة المركزية» في البلاغة، ويستند أصحاب هذا الرأي إلى فكرة الأساس الاستعاري للغة الشعر واللغة بوجه عام.

لقد أصبحت البلاغة في آخر مطافها نظرية في الاستعارة. وقد حاول «جينيت» نزع هذه الهيمنة من الاستعارة وإثبات أن كثيراً من الاستعارات في رواية بروست ذات أساس كنائي، فالعلاقة الاستعارية تقوم بين طرفين تحكمهما علاقة تجاور مكاني ـ زماني، وكتابة بروست «تمثل المحاولة القصوى لتحقق محوري اللغة الكنائي والاستعاري اللذين يكونان النص»[١]. ففي (رواية) (البحث عن الزمن المفقود) يحدث التداعي بواسطة الإشعاع الكنائي: إن الكناية تربط الذكريات التي تثيرها الاستعارة، إنها سبب وجود الرواية «فإذا كانت الاستعارة تسترجع الزمن الضائع، فإن الكناية، تعيد له الحياة... هنا فقط وبواسطة الاستعارة ولكن في إطار الكناية يبدأ الحكي»[٢].

إن البلاغة الجديدة التي نحت إلى تمجيد الاستعارة على حساب الصور البلاغية الأخرى مدفوعة بخلفية شعرية، تجد نفسها في مأزق عند تأمل أنواع خطابية أخرى، ومنها السرد الروائي عند «بروست» الذي كشف عن التحام الاستعارة بالكناية، وهذا يفيد أمرين:

١ ـ لا يصح أحياناً الفصل بين الاستعارة والكناية فصلاً تاماً،

---

(١) انظر: Genette G. Figures III. (p:61).

(٢) انظر: Ibid. (p:63)

ومن ثم لا يجوز احتكار أنواع الخطاب لإحدى هاتين الصيغتين واقتصارها عليها.

٢ ـ إن الرواية بما هي جنس أدبي نثري ـ وكتابة بروست المتميزة ـ لم تتحقق بالاستعارة أو بالكناية، ولكن بهما معاً في صيغة ملتحمة ومتداخلة.

إن مشكل البلاغة والأسلوبية في نظرتهما للصور يتمثل في عجزهما عن التخلص من سلطة ماهية الشعر المتحكمة في توجيه تصورهما للأدب وآلياته، وحتى المحاولات البلاغية والنقدية، التي تظهر بين الفينة والأخرى من أجل إعادة الاعتبار إلى الصور البلاغية التي بدت شاحبة أمام هيمنة الاستعارة، لم تقلع هي الأخرى في بناء تصورها للصورة الأدبية باعتماد معايير أخرى غير المعيار الشعري الذي خضعت له خضوعاً كلياً تمثل في إيلائها الأهمية للصورة لما تحتويه من خرق لقوى ومن سمات الغرابة والإدهاش. وهذا كله من شأنه أن يبقي البحث البلاغي المعاصر في صياغته لمباحثه سجين سلطة النوع الواحد وهو الشعر، وما لم تراع سمات الرواية ومكوناتها في تحليل تشكيلها اللغوي الجمالي ودراسة صيغها البلاغية الفنية، فستظل جنساً أدبياً يحتل موقفاً ثانوياً في النظرية الأدبية الحديثة.

## ٣ ـ خلاصات ـ آفاق نظرية وإجرائية

١ ـ إن الدعوة إلى تطبيق المناهج اللسانية في دراسة الإبداع

بحثاً عن وهم تحقيق العلمية، إن كانت قد نجحت في إضفاء الرقة والصرامة على مستويي التنظير والتحليل، إلا أنها، ضيقت مفهوم الصورة الشعرية وغيبت إمكانات الحديث عن الصورة في الرواية.

٢ ـ إن الجنس الأدبي الذي وجه نظرية ياكبسون على جهة الخصوص والأسلوبية البنيوية بوجهه عام، والبلاغة الأدبية، تمثل أساساً في الشعر. وإذا كان للجنس الأدبي[١] سلطة في صياغة البناء النظري وتوجيه القراءة والتصنيف، لا محيص عنها، فإن التصور الذي انحدر إلينا من هذه الأنظار الجمالية حول «الصورة» لا يتخطى الرصد العارض لبعض سماتها في الشعر، دون الإقلاع في تطويقها بما يلائم عمقه وخصوبته الإنسانية، بل أن يستشرف آفاقها في الرواية وأنواع سردية أخرى لم يكن لها حضور في توجيه هذه الأنظار.

٣ ـ يصبح البحث عن الصورة في الرواية وأنواع نثرية أخرى، مثمراً في أفق إعادة صياغة مفهوم الصورة الشعرية على أسس تراعي السياق الجنسي، أي ضرورة استحضار فاعلية النوع الأدبي في صياغة المكون الجمالي.

٤ ـ إن مفهوم «الأدبية» الذي كان له الفضل في تطوير مناهج تحليل النص الأدبي، في إطار الدراسات الإنشائية الحديثة، لن يكتسب فاعليته الإجرائية إلا بخضوعه للسياق الجنسي، وبذلك

---

(١) انظر: Michal Glowinski, les Genres Littéraires, théorie litteraire, problèmes et perspectives. Presses universitaires de France 1989.

يصير مفهوماً نوعياً، وسنصبح حينئذ بإزاء أنماط من «الأدبية» وفق الجنس الأدبي المرصود.

٥ ـ إن الناقد الأدبي، الذي تراجع دوره أمام سيطرة الاتجاهات الأسلوبية والبلاغية على التنظير الأدبي وتحليل النصوص، مطالب اليوم باسترجاع مكانته في إطار نظرية الأدب ومقاربة الأعمال الأدبية ذاتها، ونعتقد أن إشكال «الصورة الأدبية» لن يجد حله إلا في إطار النقد الأدبي الملتزم بمراعاة خصوصية النوع المدروس، دون أن يعني ذلك أنه سيمارس قطيعة مع العلوم الإنسانية.

## ٤ ـ نور صاحب القنديل
## في عيون نهى حقي

### أ ـ في عيد مولده الأول بعد الرحيل:

ولد الأديب الكبير يحيى حقي في ٧ يناير ١٩٠٥، فهل كان يحتفل بعيد ميلاده؟

نعم كان يحتفل بعيد ميلاده، ولكن بأسلوبه الخاص. حيث كان يجمع كل أفراد العائلة الذين لا تسمح ظروفهم بالالتقاء طوال العام للاجتماع معه في هذا اليوم، كذلك كان يدعو أصدقاءه المقربين إلى هذا الحفل أو الجلسة العائلية، فهو لم يكن حفلاً يقدم فيه التورتات والمأكولات بقدر ما كان جلسة للكلام من القلب إلى القلب.

أين كان يقام هذا الاحتفال؟

في بيتي أو بيته، وذات مرة كنا في البحرين واكتشفوا أن اليوم

هو عيد ميلاده وأقاموا له حفلاً كبيراً وقدموا له «تورتة» وكان متأثراً جداً ودمعت عيناه وقال: «لم يحتفل أحد بعيد ميلادي طوال حياتي كهذا الاحتفال».

طريقة هذا الاحتفال العائلي، وما يدور فيه من حديث. كيف كانت؟

كانت له رؤية للاحتفال بعيد الميلاد، نفس رؤية الموسيقار الراحل محمد عبد الوهاب حيث كان يقول لماذا تحتفلون بعيد ميلادي وهي سنة انقضت وتقربني إلى النهاية؟

أما حديث الحفل فكان لا يخرج عن سؤاله عن أولاد وبنات إخوته وأخواته، يسألهم عن أخبارهم وأحدث ما وصلوا إليه في المجال الذي يعملون فيه، كما كان يقص علينا بعض ذكرياته القديمة.

الهدايا التي كان يفضلها، لكي تهدى له في عيد ميلاده؟

عندما كنت أسأله عن الهدية التي أهديها له في عيد ميلاده، كان يقول لي: دعيني أفكر ثم أقول لك.

وبعد التفكير يطلب «عصا».

هو لم يكن يطلبها من نوع معين، أو تكون بالضرورة مرتفعة الثمن، ولكنه كان يحب أن تكون من خشب طبيعي، جيدة الصنع، إذ إنه لم يكن يحب الخشب الصناعي. وكان لديه مجموعات من العصي يصنفها هكذا، هذه العصا مع هذه البدلة، وتلك العصا

أتمشى بها، وكان لديه عصا من العاج ويقول لي: هذه عصا جدك، الواحد لو يروح الأوبرا يتوكأ عليها.

كان مرتبطاً بالعصي جداً وكانت ـ العصي ـ رفقاءه في كل مكان، وكان يقول: إن بعض الناس تأخذ منه عصا مثلاً لكي يحتفظوا بها، فكان يقول: أشعر أن هذه العصي مثل أولادي ومن الصعب التخلي عنها، كذلك كانت لديه «شومة» صعيدية يحبها ويعتز بها جداً، وكان يتأمل فيها وفي صناعتها ونوع خشبها.

والشيء الثاني الذي كان يفضل أن يهدى إليه هو «المسابح» فكان يحب «السبحة» المصنوعة من الخشب الطبيعي ذات الرائحة الطيبة البسيطة الصنع غير المدندشة.

والشيء الثالث هو الراديو الصغير وحتى لو لم آتِ له براديو فكان عند زيارته لي يقول: أخبار الراديوهات عندك إيه؟ وإذا أعجب براديو يأخذه. وكان يقول في آخر أيامه، إن الراديو هو عيني التي أرى بها الآن.

فكانت الهدايا التي يحبها لا تخرج عن العصي والمسابح والراديو.

هل كان لأديبنا الكبير طقوس معينة في الكتابة والإبداع؟

من حوالي عشرين سنة وهو لا يكتب... ولكن قبل هذا كان عنده التزام بمقال اسبوعي ورأيته وكنا في مرسى مطروح، وهو ينسلخ من بيننا وينزوي في مكتب متواضع وحيداً دون أن يحلق

ذقنه، أو يتناول إفطاره، مجرد تدخين السجائر والكتابة حتى ينتهي من مقاله.

وكان يشبه حالة الكتابة عنده بحالة سيدة تلد ولادة صعبة جداً، ليست ولادة قيصرية ولكنها ولادة متعسرة.

وعندما كنت أراه يكتب أقول له: ولماذا تعذب نفسك، فيقول لي: جهادي الأكبر وحبي الأول مع الكتابة وفن الكلمة... فلا بد أن توضع الكلمة في مكانها السليم لا تكون هناك كلمة زائدة ولا أخرى ناقصة، ولا كلمة تعاد، الكلمة توضع لكي تخدم ما أريد قوله.

وقال: عندما تتكلمين عني يوماً فقولي: إن والدي كان مجاهداً أكبر وعاشقاً متيماً للغة العربية.

ورغم كل هذا الحب والعشق والجهاد، فعندما رشح لعضوية مجمع اللغة العربية رفض، وعندما سألته عن سبب رفضه، قال: لأنني ما زلت لا أستحق أن أكون في هذا المكان بالنسبة للغة العربية.

كان من الممكن أن تطلعي على مسودات كتاباته؟

أنا أعرف خط والدي من أي خط آخر، وعندما ترى خطي تعرف أنني ابنته، خط سريع، بلا نقط للحروف، قراءته صعبة جداً، ولا يفهمه سوانا.

من غيرك كان يطلع على مسودات أعماله؟

كان دائماً يحب أن يستشير أستاذه ومدرسه وصديق عمره الشيخ «محمود شاكر» فكان دائماً يتكلم معه في كتاباته ويأخذ رأيه فيها، وعندما يستشهد ببيت شعر كان يأخذ رأيه أيضاً، لأن والدي كان يحب الشعر جداً.

شاعره المفضل؟

كان يحب الأشعار القديمة والأشعار الأندلسية. وكان يحب من الشعراء: المتنبي والشريف الرضى وأبا فراس الحمداني، وأبا تمام.

وكان عموماً يحب الشعر والشعراء ويروي أبيات الشعر حتى آخر يوم من حياته.

وكان يقول: لو دارت دائرة الأيام مرة أخرى وجاءتنا جائزة نوبل، فيجب أن تأتينا في إحدى المجالين: العلم والأبحاث العلمية أو الشعر.

لأنه كان يعتبر الشعر بحاراً عميقة مليئة بالمشاعر والأحاسيس، وكان يقول: كنت أتمنى أن أكون شاعراً ورغم حبي للشعر لم أستطع أن أكون شاعراً.

**ب ـ العلم نور:**

كان للأديب يحيى حقي أسلوبه الساخر، فهل كان ساخراً، ميالاً إلى المرح والدعابة في حياته أيضاً؟

كان يكره كلمة ساخر هذه لأنه كان يقول: إن هناك فرقاً بين

السخرية والدعابة. . . فأنا أداعب دعابة جميلة ولكن السخرية تعني الاستهزاء وهو لا يحبه، أما عنه فقد كان خفيف الظل فعلاً، ليس هو فقط ولكن كل إخوانه يتميزون بالدعابة ولكنها الدعابة التي تمتاز بالحياء، أي دون أن تكون خارجة على الآداب أو الذوق، من أمثال ذلك، وهو يأخذ صورة تذكارية لزفافه من والدتي كان أقصر منها في الطول، فطلب مجموعة من الكتب ووضعها فوق بعضها ووقف عليها لكي يصبح في طول والدتي قائلاً وهو يصعد على الكتب مداعباً الموجودين: «العلم نور».

وعندما كان يوقع مقالاته قديماً لم يكن يوقعها باسمه، فكان أحياناً يوقعها باسم (قصير) أو اسم (قصير جداً) وكأنه يتندر على قصر قامته، وأحياناً كان يوقع باسم (أبو نهى) على الرغم من أنه لم يكن أنجبني ولا حتى تزوج.

كان يبدي ضيقه من «قنديل أم هاشم» لارتباط اسمه بها، ويقول: «وكأني لم أبدع غيرها» فما أقرب كتبه إليه؟

في الوقت الذي يبدي ضيقه بـ«قنديل أم هاشم» كانت هي بمثابة ابنته المدللة، فرغم ارتباط اسمه بها، إلا أنه كان يعلم جيداً أنها هي التي عرفت الناس به، كانت ابنته المدللة المحببة لدى الناس رغم أن لديه أبناء غيرها.

ولكن. . . أي الأبناء كان أقرب إليه؟

أنا شخصياً كنت أشعر أن كتابه (خليها على الله) هو أقرب كتبه

إليه لسببين. . .

**أولاً** ـ لأنه سيرة ذاتية، عاش أحداثها.

وثانياً ـ لأنه كتبها بعد أن مر على أحداثها حوالي ثلاثين سنة. . . فكيف استطاع أن يصف أحداثاً وقعت منذ ثلاثين عاماً وكأنها وقعت بالأمس؟

وما الفرق بين (خليها على الله) و (كناسة الدكان) وكلاهما سيرة ذاتية؟

(خليها على الله) كانت أقرب إليه، و (كناسة الدكان) كانت بقايا تجارة رجل على وشك الإفلاس، أيضاً كان يعتز بعدة لوحات كتبها مثل (في السوق) و (المواجهة) و (ليلة جني القطن) بالإضافة إلى رواية (صح النوم) فهي الرواية الطويلة الوحيدة التي كتبها، ولكنها لم تأخذ حقها لدى الناس.

رغم اهتمام يحيى حقي باللغة العربية إلا أن عناوين كتبه كانت عامية مثل (خليها على الله) و (كناسة الدكان) و (صح النوم) وغيرهما؟

هو كان عاشقاً لكل ما هو شعبي أيضاً سواء في اللغة أو الأحياء الشعبية.

لم يكن راضياً عن قصصه التي تحولت إلى سينما. فهل وظفت السينما أعماله بشكل جيد؟

لم أسمع هذا الرأي منه، على العكس السينما خدمته وعرفت به الناس الذين لا يقرأون ورغم أن السينما لم تنقل أفكاره ١٠٠٪ إلا أنها عرفت القاعدة العريضة بيحيى حقي وقنديل أم هاشم والبوسطجي وإفلاس خاطبة والتي اعتبرها من أجمل الأفلام المأخوذة من أعماله لأنها خفيفة. وفيها روح الدعابة البعيدة عن الفلسفة.

وهل ثلاثة أفلام فقط من كل إنتاج أديب كبير كيحيى حقي تكفي؟ ألا يجب أن تستغل السينما أعماله بشكل أفضل؟

لقد اتفقت معه قديماً أن نقدم قنديل أم هاشم برؤية جديدة فقال لي: يعني أية رؤية جديدة؟

لو عايزة تتفلسفي وتعملي رؤية جديدة تجعلي ابن إسماعيل يكبر ويسافر للخارج للدراسة ويخوض التجربة ثم يعود ناقماً وناقداً للأحوال المصرية ويلتقي مع والده إسماعيل الذي مر بنفس التجربة قبله ويحدث بينهما حوار. هذه هي الرؤية الجديدة التي يمكن أن تقدم فيها «قنديل أم هاشم».

هل ترشحين أعمالاً أخرى من أعماله للتحول إلى أفلام سينمائية؟

أرشح رواية (امرأة مسكينة) وإن كنت أنا ضد رؤيته لهذه المرأة التي نزل عليها نزلة شديدة ربما لأنه يحب أن يرى كل شيء في مكانه الصحيح.

وهناك الكثير من أعماله ممكن أن تتحول إلى أفلام سينمائية.

ج ـ عاشق الغلابة:

تأثره بحي السيدة زينب ظل ممتداً طوال حياته رغم أنه لم يعش فيه طويلاً؟

هو ابن السيدة زينب، ولد هناك وعاش به فترة ثم انتقل إلى الحلمية. ولكن تأثير الحي عليه ظل ممتداً، فهو يحب الناس الشعبيين، قلبه دائماً وعقله مع الكومبارس... ليس كومبارس السينما ولكن كومبارس الحياة كلها، فعندما يمشي في الشارع ويحب أن يشتري فاكهة يترك الفاكهاني ويذهب إلى سيدة بسيطة تجلس «بمشنة» عليها فاكهة ويشتري منها ويتكلم معها وأحياناً يجلس بجانبها ويكون معها بقلبه. وهذه طبيعته: البساطة إلى أبعد الحدود ورقة القلب والحنان الدافق.

من الغريب أن يبدع يحيى حقي (قنديل أم هاشم) التي تصور الحي الشعبي و (البوسطجي) التي تصور الريف المصري، وهو خارج مصر... بماذا تفسرين ذلك؟

هذا شيء طبيعي، فعندما يحب مصر بعمق، ويكون بعيداً عنها فهو يشتاق إليها أكثر، ولذلك فقد عايشها بصدق وهو بالخارج... وكان يرد على من يقول إن أصوله تركية: «لو قمتم بتحليل دمائي لآخر نقطة فلن تجدوا بها غير مصريتي. وأعتقد أن هذا هو السبب».

هل أثر عمله الدبلوماسي على حياته؟

أثر عمله الدبلوماسي على ثقافته، فوجوده في فرنسا أتاح له أن يتعمق في الحضارة الغربية، فأحب الموسيقى الكلاسيك وكان يزور معارض الفنانين الكبار ويقرأ عنهم بتعمق واتقان، ولكي يتعلم ويتذوق الموسيقى الكلاسيك ذهب إلى ما يقرب من ٨٠٠ أو ٩٠٠ مرة حفلات كونشرتو ومن هنا كتب مقاله «تعالى معي إلى الكونسير» وعندما تقرؤه كأنك تعيش في صالة عزف الموسيقى الكلاسيك ووراء الكواليس مع العازفين وكل منهم يضبط آلته قبل الحفل الموسيقي.

وكان عاشقاً أيضاً للفن التشكيلي وخصوصاً أعمال محمود مختار، وكان يأخذنا إلى متحف مختار لنتفرج على تماثيله الصغيرة ويشرحها لنا بحب، وعندما كان في مصلحة الفنون أنجز فيلماً رائعاً عن مختار.

كما كان يحضر معارض الفنانين وعندما كان رئيساً لتحرير مجلة «المجلة» وكان يضع دائماً على غلافها الخارجي إبداعات الفنانين الكبار أمثال حسن سليمان.

**والموسيقى؟**

كان مرتبطاً بالبيئة المصرية كلها وكان يحب الموسيقى العربية القديمة والموشحات الأندلسية والتراث الشعبي الموسيقي، وهو الذي عرفني بمحمد عثمان وكامل الخلعي وسيد درويش.

هل كان هناك مطرب معين يحب الاستماع لصوته؟

كان يكره أن يعيد المطرب ويزيد في نفس الأغنية فيقول: «كأن المطرب يضرب على أعصابي» فكان يحب أن تكون الموسيقى فرشة كبيرة ويكون اللحن انسيابياً.

ومن الأصوات: كان يحب صوت «صباح» جداً لأن مخارج ألفاظها كانت صحيحة، وطبعاً السيدة أم كلثوم كان يقول لي: الذي يعجبني فيها ليس صوتها فقط ولكن مخارج ألفاظها أيضاً، انظري كيف تقرأ الشعر؟

وما أثر التراث الإسلامي على يحيى حقي؟

كان رجلاً متصوفاً ويحب جداً أهل بيت رسول الله، وله كتاب اسمه (من فيض الكريم) من يقرؤه يرى مدى حبه للرسول ولآل بيته.

هل كان منتمياً إلى أي من الطرق الصوفية؟

لا... كان متصوفاً بينه وبين ربه، وكان حبه لآل البيت عظيماً.

هل كان يحب الاستماع للقرآن الكريم من قارىء معين؟

نعم من الشيخ محمد رفعت.

لمن كان يقرأ أديبنا الكبير؟

يقرأ لكل الناس، ولكل الأجيال، أي واحد يرسل له أي كتابات

كان يهتم بها ويقرؤها، وكانت لي زميلة كويتية تكتب قصة قصيرة في خمسة سطور فقط، وظننت أنه لن يهتم بمثل هذه التجربة، ولكنه اهتم وقرأ ورد عليها، فلقد كان يهتم بكل جديد وغريب وعجيب. ولم يكن يضيق بما يسمع حتى ولو لم يعجبه، كان يأخذ صاحب الكتابة خطوة خطوة حتى يضعه على الطريق السليم لو شعر بالفعل أن لديه موهبة، ولم يكن يبخل على أحد بالنصح حتى وهو كبير في السن أو وهو مريض.

ولكن من هو كاتبه المفضل؟

كان يقول: أنا سعيد أنني موجود في عصر يكتب فيه الأستاذ نجيب محفوظ. أيضاً كان يحب صلاح جاهين خصوصاً في الرباعيات.

هل كان يشاهد المسرح؟

نعم كان يشاهد المسرح وعلى اتصال دائم بالعروض المسرحية سواء وهو في مصر أو فرنسا وكان دائماً ما يصحبنا إلى مشاهدة المسرح القومي كذلك كان يهتم بالمسرحيات الحديثة وخصوصاً مسرح اللامعقول ومسرح الجيب.

هل كان يحب نجماً أو نجمة بعينها؟

كان يحب المسرح القومي بكل أفراده ويعتبره مسرحاً جاداً حتى لو قدم مسرحيات كوميدية.

من هم الأصدقاء المقربون ليحيى حقي؟

كان يحب جداً محمود شاكر . . . وكان له العديد من الأصدقاء الذين ليسوا من سنه، مثل: ماجد الكسار ابن الفنان علي الكسار، ود. مصطفى ماهر (أستاذ الأدب الألماني) وعبد المنعم معوض كما كان يدين بكل الوفاء والحب لفؤاد دوارة الذي جمع كل مقالاته المنشورة في الصحف، كما كان يحمل في نفسه حباً كبيراً جداً واحتراماً عظيماً للأديب الراحل محمد روميش، فكان دائماً ما يسأل عنه حتى وهو في فرنسا، كان إذا اتصل بي يسأل عنه ويطالبني بالاتصال به للاطمئنان عليه.

وفي آخر مكالمة له الذي مع روميش قال له: «يا روميش احنا نمسك في أيد بعض علشان هنمشي مع بعض».

وبالفعل رحل روميش من حوالي ستة أشهر ثم لحق به والدي.

ما الأماكن التي كان يرتادها؟

كان يحب الذهاب إلى الأحياء الشعبية مثل السيدة زينب، والحسين، والقلعة، وشارع محمد علي، والشوارع المنبثقة منه مثل سبيل أم عباس. وكان يحب الذهاب للبيوت القديمة مثل بيت الجريتلي والسحيمي وقصر الغوري. . . حيث يقابل الناس هناك ويشرب معهم الشاي ويتكلم معهم، نفس الشيء فعله عندما ذهب للكويت طلب أن يجلس في المقاهي الشعبية وليس في الأندية أو الصالونات أو المطاعم.

وعندما كنت أسأله عن سر ذلك كان يقول لي: ألا تعلمين أني

أحمل في ثناياي كاميرا فوتوغرافية وأصور هؤلاء الناس بقلبي وأحب أن أعرف «بيلعبوا ازاي، بيتكلموا ازاي، رؤيتهم للأشياء ازاي».

لو ذكرنا أحداث يوم في حياته... كيف كان يقضيه؟

في الأيام الأخيرة كان متشائماً بشدة، لأنه كان حساساً لدرجة لم أجدها في أحد غيره، كان يخاف من الألم ومن تألم الآخرين حوله.

وهنا أذكر الأطباء الذين راعوه بكل حب ومنهم: د. محمود عثمان ود. أحمد تيمور وأيضاً في المستشفى لم أرَ ممرضات أحببن رجلاً وعاملنه بحب كما كن مع يحيى حقي.

قبل مرضه، كان يومه عادياً... كان يحب أن يتمشى ويفضل أن يكون ذلك في شارع به شجر وعصافير كان يحب صوت العصافير جداً... ثم يذهب هو وزوجته للغداء في كافيتريا بمصر الجديدة تقدم الأكلات الشعبية ثم يذهب إلى نادي سبورتنج أو يأتي لزيارتي. وكنت أستضيف له بعض الصحفيين أو أساتذة الجامعة ليقضوا معه الأمسية حتى أكسر له روتين حياته.

وكان يرد على الخطابات التي تأتيه «يعني كان عايش داخل الناس وبينهم ولم يكن أبداً على هامش الحياة».

ماذا أخذت منه كأب؟

أخذت قلقه الشديد، وعدم النظام، من الممكن أن أضع ورقة في مكان ما ثم أظل أبحث عنها بلا جدوى، ولو وضعتها في دوسيه

سأجدها بسهولة، ولكني لم أستطع أن أربي نفسي على هذا النظام، أما هو فكانت زوجته تنظم له حاجاته ولكني لم أجد من ينظم لي أشيائي.

كذلك أخذت عنه بعض الأفكار الجيدة ولكن أسلوبي الأدبي ليس كأسلوبه ولذلك لا أتشجع وأكتب ولكن الأفكار يمكن التعبير عنها بوسيلة أخرى من خلال العمل التليفزيوني.

هل عرضت عليه مسلسل (اللقاء الثاني) الذي أنتجه التليفزيون لك وعرضه منذ سنوات؟

بالطبع عرضته عليه، وكان سعيداً به، وكل الأفكار التي سأعملها عرضتها عليه وأعطاني نصائحه... عرضت عليه (اللقاء الثاني) و (الأستاذ رجب مش عاجبه العجب) و (مذكرات غرفة في منزل). كما عرضت عليه الكتاب الذي كتبته عنه، وكان يقول: إنه لن يراه... وبالفعل لم يره.

ما حكاية هذا الكتاب؟

كتبت عنه كتاباً وقد طبع بالفعل في دار سعاد الصباح ـ لم يطرح في الأسواق بعد ـ بعنوان: صفحات مطوية ليحيى حقي... كما رواها على ابنته نهى... وصاغها الصحفي إبراهيم عبد العزيز.

كان يريد أن يكتب مذكراته في السلك الدبلوماسي ولكنه لم يكتبها فأخذت على نفسي عهداً أن أجلس وأتكلم معه في جانب لم يتكلم فيه مع أحد من قبل وهو عمله بالخارج ومقابلاته مع الناس

وانطباعاته عن الشعوب وعاداتها وتقاليدها وذلك من خلال دردشة نتجول معه منذ سافر إلى السعودية عام ١٩٢٩ ثم إلى تركيا وكانت تتغير رأساً على عقب في عهد كمال أتاتورك وقد عاصر ذلك كله، ثم سفره إلى روما ثم عودته إلى تركيا مرة أخرى بعد استقرار الأوضاع بها، ثم سفره إلى باريس ثم عمله كسفير في ليبيا ثم زواجه من زوجته الفرنسية.

وما الأُسس التي رباك عليها؟

لم يكن أباً كآباء ذلك الزمان الذي نخاف فيه من آبائنا ونميل إلى أمهاتنا. أنا كنت أتجه إليه وأميل له بمودة وحب وكنت أخاف من جدتي وكنت إذا أردت أن أعمل شيئاً أعرضه عليه، وأي شيء يخطر على بالي كنت أحدثه فيه. وبصدره الرحب كان يضعني على الطريق الصحيح دون أن يشعرني بذلك. بل وهو جالس في بيته كان يعرف خفايا نفسي.

رغم حصول يحيى حقي على جائزة الدولة التقديرية وجائزة فيصل العالمية ووسام من فرنسا... فهل نال التكريم الذي يستحقه؟

تكريم يحيى حقي رأيته في حب الناس له عندما كان حياً وعندما مات.

لا تتصور كم البرقيات التي وصلتني والتي جاءتني من ناس لا أعرفهم ولا يعرفونني... واحد وقع برقية بأنه «من أهالي السيدة زينب»...

كما أن الدولة رعته، صحيح هو لم يطلب شيئاً ولكن الدولة رعته رعاية كريمة جداً وهذا تكريم أيضاً له. . . كما أنني سمعت أن هناك شارعاً في الهرم باسم «شارع يحيى حقي» ولا أدري إن كان هذا صحيحاً أم لا؟

## ٥ ـ يحيى حقي «قنديل» الأدب الذي غاب
## عشق البساطة والصدق
## فدخلت أعماله القلوب
## هذه وصيته لابنته بعد وفاته

إذا كان بعضهم يقول: إن الأدب الحق هو الأدب الصادق. . . وهو الأدب الذي يرتبط بالأرض والناس ويعيش مشكلاتهم ويحسها ويعبر عنها. . . وهو الأدب الذي يفهمه عامة الناس وخاصتهم على ما فيه من علو وسمو. وهو الأدب الذي يفضل أن يسكن قلوب الناس على أن يحلق في فضاء التكلف أو يلتزم الأبراج العاجية تكبراً. . . فإن هذا كله ينطبق على فقيد مصر وفقيد الأدب العربي الأديب القاص. . . الناقد يحيى حقي، الذي عشق البساطة في حياته ومماته أيضاً، إذ كانت آخر وصية له لابنته والمقربين إليه «عندما يحل قضاء الله وقدره أسرعوا بدفني في جنازة بسيطة» فكان لعاشق البساطة ما أراد فإن أحداً من محبي وتلاميذ وعشاق أدبه لم يعرف بوفاته إلا بعد أن ورى جثمانه التراب.

و «البساطة» هذه الكلمة الساحرة واحدة من أهم المفاتيح الهامة

للاقتراب من عالم يحيى حقي وأدبه إذ إنها السمة السائدة في شخصيته وأدبه على حد سواء ولنتوقف قليلاً أمام بطاقة التعريف التي قدمها يحيى حقي عن نفسه، حيث قال: «أنا صحيح من أصل تركي ولكن هذه البلد التي تسمى مصر لها قدرة غريبة على الامتصاص والاستيعاب وأكل كل أجنبي عنها بحيث لا يستطيع الفكاك منها، ففيها سر من الله لا نعرفه. ولذلك لو عصروني في معصرة قصب، فلن تخرج مني نقطة تركية. فأنا مصري مائة في المائة، بل وأكثر من المصريين مصرية ولو كسروا زلطة سيجدونني خارجاً منها لأني شديد الإحساس بكل ما يتعلق بمصر سواء من تاريخ أو عادات» أليست هذه البطاقة تمثل قمة البساطة وقمة الانتماء وقمة الحب الذي يصل إلى حد العشق للأرض وللناس، ولكن دعونا نسأل عن منابع البساطة في شخص وأدب يحيى حقي؟

الواقع أن الإجابة تجرنا لنشأة يحيى حقي وطفولته، فالطفولة كما يجمع علماء النفس تترك بصماتها على الإنسان طوال حياته. . . ولد حقي في واحد من أشهر الأحياء الشعبية في القاهرة وهو حي السيدة زينب في السابع من يناير من عام ١٩٠٥ ميلادية، وعاش طفولته الأولى في «درب الميضة» المتاخم لمسجد السيدة زينب رضي الله عنها فتشرب البساطة واقترب من البسطاء وأولاد البلد، وازداد تشربه واقترابه من هذا العالم وهو يتلقى تعليمه الأول في مدرسة «أم عباس». وعندما تخرج من كلية الحقوق وأتته الفرصة للاقتراب أكثر من الناس في صعيد مصر، عندما عمل معاوناً للإدارة في مدينة «منفلوط» فتغلغلت البساطة في أعماق يحيى حقي،

وأصبحت أعماق المجتمع المصري جزءاً من أعماقه حتى إذا ما بدأ الكتابة تجلت بساطته وارتباطه بالناس والبسطاء منهم على وجه الخصوص.

والطريف أن يحيى حقي كتب أشهر أعماله «قنديل أم هاشم» وهو في باريس، ولكنه كان ما زال يعيش بقلبه ووجدانه في حي السيدة زينب، فعبر ببساطة وعمق في آن واحد عن قضية من أخطر القضايا التي ما زالت مطروحة حتى الآن وهي قضية الصراع بين الشرق والغرب. ويقول يحيى حقي عن «قنديل أم هاشم» وسر الإعجاب الشديد بها حتى أصبحت ملازمة لاسمه: «لقد خرجت من قلبي مباشرة كطلقة الرصاصة فكان أن استقرت في قلوب الناس».

والطريف أيضاً أن قصة «البوسطجي» وهي واحدة من روائع يحيى حقي التي تدور أحداثها في صعيد مصر قد كتبها وهو في اسطانبول، ولكنه أيضاً كان يعيش بقلبه ووجدانه في قلب الصعيد حتى أن من يقرأ «البوسطجي» لا يملك إلا أن يحكم على يحيى حقي بأنه صعيدي أباً عن جد. وهكذا أيضاً جاءت كل قصص يحيى حقي على نفس القدر من البساطة وعلى نفس القدر من التغلغل في أعماق المجتمع والنفس البشرية وعلى نفس القدر من العمق ومنها «دم وطين» ومجموعة «أم العواجز» و «صح النوم» ومجموعة «عنتر وجولييت»... بل ويمكن القول: إن تنقل يحيى حقي بين العديد من دول العالم بحكم عمله كدبلوماسي لفترة طويلة لم يزده إلا ارتباطاً وحباً لمصر وترابها وشعبها.

### أ ـ بساطة العبقرية والمعاناة:

ولكن ما الذي أضافه يحيى حقي للقصة القصيرة كرائد من روادها في العالم العربي؟ يجيب على هذا التساؤل الأديب والقاص عبد العال الحمامصي فيقول:

كان يحيى حقي وبحق يعزف أنشودة البساطة حتى أنه اختار هاتين الكلمتين عنواناً لأحد كتبه الهامة فكانت البساطة أهم سماته، ولكنها بساطة تخفي وراءها عبقرية ومعاناة ومكابدة. ومن هذه النقطة اقترب من الناس وهي أيضاً بساطة أبعد ما تكون عن الاستسهال، فيحيى حقي كان يكتب الجملة الواحدة ربما ٣٠ أو ٤٠ مرة حتى يصل إلى المعنى الذي يريده تماماً... وأستطيع القول: إن يحيى حقي أرسى قواعد الهندسة المعمارية للقصة بعد أن كانت تبنى بطريقة عشوائية... وهو أيضاً أول من استخدم طريقة «الفلاش باك» في القصة العربية واستخدمها أول ما استخدمها في «البوسطجي» وهو أيضاً أول من استخدام الشكل الدائري في قصة «السلحفاة وتطير» حيث انتهت القصة من حيث بدأ.

ولكن هل كان إبداع يحيى حقي قاصراً على القصة فقط؟

الواقع أن يحيى حقي وعبر مشواره الطويل مع الحرف والقلم أسهم اسهامات رائعة في العديد من المجالات الأدبية فكان من أبدع وأغزر المشتغلين بكتابة المقال الأدبي وله في هذا الحقل مجموعتان بارزتان هما: «فكرة وابتسامة» و «دمعة وابتسامة» كما أسهم يحيى حقي في الحركة النقدية منطلقاً من ذلك من ثقافته الموسوعية وحسه

المرهف الفنان دون التقيد بنظريات نقدية جامدة... وله في هذا المجال «فجر القصة المصرية» و «خطوات في النقد» ومثلما تميز أسلوبه القصصي بالبساطة والعمق، تميز أيضاً أسلوبه النقدي بالبساطة والعمق، وزاد عليهما الالتزام باللين والأدب وإفساح المجال للرأي الآخر دون غضاضة أو مصادرة.

### ب ـ محبة بلا عداوة للجميع:

ورغم تغلغل يحيى حقي في أعماق مصر وعشقه لها، فإن ذلك لم يمنعه من أن يثري ذلك بالإطلاع على الثقافات الأخرى والآداب الأخرى، بل وأكثر من ذلك فقد ساهم في حركة الترجمة وترجم مسرحيتين هما: «الطائر الأزرق» و «النول».

والشيء المثير للدهشة ـ وعلى خلاف ما يظهر في الساحة الأدبية من وقت لآخر ـ أن يحيى حقي عاش ومات دون أن يكتسب عداوة أحد سواء من أبناء جيله أو من أبناء الأجيال اللاحقة عليه. ومرد ذلك في كلمة واحدة أنه كان «إنساناً» بكل معنى الكلمة... ويتحدث الأديب الكبير نجيب محفوظ عن هذا الجانب في علاقته بيحيى حقي، فيقول:

كانت أول علاقتي بيحيى حقي عندما قرأت له «قنديل أم هاشم» فانبهرت بها لما فيها من فن وجمال. وعندما سألت عليه لأقابله عرفت أنه من المشتغلين في السلك الدبلوماسي ودارت الأيام وعاد يحيى من الخارج، واختير مديراً لمصلحة الفنون ووقع الاختيار على «نجيب محفوظ» وعلى المرحوم «علي أحمد باكثير» للعمل معه.

فكانت الفرصة للقاء الأول معه والذي تأجل سنوات وسنوات. . . وكان هذا اللقاء بمثابة الشرارة لصداقة حميمة ومودة عظيمة جمعت بيننا حتى توفاه الله. ومع اقترابي منه عرفت يحيى حقي الفنان أكثر فانبهرت به ولكن الأهم أنني عرفت يحيى حقي الإنسان، فازداد انبهاري به. . . كان رحمه الله يختلف معي في الرأي، وأختلف معه في الرأي، ولكن في إطار القاعدة المعروفة الاختلاف في الرأي لا يفسد للود قضية، وما لا يعرفه الكثيرون عن يحيى حقي أنه كان ساخراً يتمتع بروح مرحة، بل أستطيع القول: إنه كان أيضاً «ابن نكتة».

## ج ـ مواقف في حياة حقي:

ساهم يحيى حقي كأديب قاص في نهضة السينما المصرية، ولذلك لم تكن مفاجئة أن يكرمه مهرجان القاهرة السينمائي الدولي السادس عشر وهو على فراش الموت. . . فالسينما قدمت لحقي «قنديل أم هاشم» و «البوسطجي» و «إفلاس خاطبة» وإليه يرجع الفضل في اهتمام الدولة بالسينما التسجيلية ومولد جمعية الفيلم.

اهتم يحيى حقي اهتماماً كبيراً بالأدب الشعبي والفن الشعبي وكشف عن ما فيه من جمال ونظام وتعبير.

اعتزل يحيى حقي الكتابة في منتصف السبعينيات عندما أدرك أنه لا يضيف جديداً وكان يقول عن ذلك: «أنا لا أحب الادعاء».

تميز يحيى حقي بالعفة والبعد عن السفاسف إلى درجة جعلته

يوشك أن يبيع مكتبته الخاصة ليستعين بها على نفقات الحياة، إلا أن فوزه بجائزة الملك فيصل العالمية في الآداب كان بمثابة قارب نجاة أقله في أيامه الأخيرة فضلاً عما فيها من تكريم معنوي عظيم.

## ٦ ـ صح النوم
## وتوظيف الجملة الاعتراضية عند يحيى حقي

حينما نال شيخ كتاب القصة العرب يحيى حقي جائزة الملك فيصل العالمية في الإبداع الأدبي ركزت اللجنة في تقريرها على لغته القصصية التي تتسم بالرصانة والشفافية والمزج بين التراث العربي والموروث الشعبي في ظل اهتمام دائم باللغة العربية الفصحى التي اعتبرها عشقه الأول وهمه الوحيد.

ويلاحظ الدارس ظواهر أسلوبية بارزة تتميز بها لغة يحيى حقي القصصية منها مهارته في السرد الوصفي، واستخدامه التشبيه في إبراز المعاني وتجسيدها، وتوظيف المفارقة التصويرية في بيان المفارقات بين الأشياء، ثم التركيز اللافت على الجمل الاعتراضية بحيث لا تكاد تخلو صحيفة، أو لوحة وصفية، أو مشهد درامي من وجود جملة اعتراضية تبرز بين السطور لتصنيف معنى جديداً أو تنفي معنى محتملاً، أو تستدرك على شيء فات، وذلك في زخم المعاني المتصلة التي تتوالد وتنمو وتتآزر في بنية السياق.

وسنحاول في هذا المقال دراسة الظاهرة الأخيرة، وأعني بها توظيف الجملة الاعتراضية في التعبير القصصي.

## نماذج راقية:

إن توظيف الجملة الاعتراضية لتحقيق بعض المعاني التي يريد الأديب التعبير عنها داخل إطار النسق اللغوي المتصل ليس بالأمر الجديد، فقد عرف تراثنا الأدبي هذه الظاهرة الأسلوبية، وترددت في أرقى نماذجه، وهو القرآن الكريم، كما تكررت عند بلغاء العرب وفصحائهم، خاصة الجاحظ، مما جعلها تفرض نفسها فرضاً على ميدان الدرس البلاغي، ولكن استخدامها في الأسلوب القصصي على هذا النحو من الكثرة والتنوع بحيث يعد لازمة أسلوبية لم يُعرف إلا عند يحيى حقي، فقد وظفها توظيفاً فنياً، واستطاع من خلالها أن يعبر عن الكثير من المعاني، ويدعم أسلوبه القصصي بطاقة جديدة توسع مداه، وتعطيه دفعة قوية من النشاط والحيوية، غير أن الإسراف في استخدامها قد يلحق ضرراً بليغاً بالبناء القصصي، لأنه يوقف حركة الصراع الدرامي، ويشتت انتباه القارىء، ويفقد السياق اللغوي حرارته واندفاعه وتماسكه.

ويمكن أن نأخذ قصة «صح النوم» مثالاً صالحاً لدراسة هذه الظاهرة الأسلوبية فقد أكثر من الجمل الاعتراضية مريداً بها معاني عديدة تتنوع حسب السياق اللغوي، فقد تكون للتنبيه وإضافة معنى جديد له مزيد ارتباط بالسياق، وفي الوقت نفسه يمهد للأحداث ويكشف عن طبيعتها، كقوله في أول القصة: «قال أبناء قريتنا ـ وسترى من قولهم إنهم أهل ظرف وتسامح وطيبة ـ إن المهندس كان إما حنبلياً فرسم الخط بالمسطرة لم تلتفت عينه يمنة أو يسرة فلم تعِ

رأسه المملوءة بالطنين أو الألحان نداء قريتنا إليه: إننا هنا ـ يا أخي ـ على بعد فركة كعب من خطك».

ـ **خدمة المواقف:**

فالجمل الاعتراضية التي وضعها بين القول ومقول القول تضيف معنى جديداً يرتبط بالموقف ويخدمه، وهو تقديم الصفات التي يمتع بها أهل القرية، والتي ستنكشف من خلال الأحداث، ومواجهة المواقف فيما بعد.

كما أن الجملة الاعتراضية التي ختمت بها الفقرة وهي ـ يا أخي ـ فيها إشارة وتنبيه إلى ما كان ينبغي أن يفعله المهندس مراعاة لحق الأخوة من العدل، وعدم الجور على حقهم، بل إن هذا الاعتراض يتضمن عتاباً يحمل سماحة أهل القرى وتقاليدهم في مواجهة مثل هذه المواقف.

وقد تجيء الجملة الاعتراضية في صورة حسية يتجسد بها المشهد ويتأكد المعنى، وذلك عن طريق التشبيه الاعتراضي، كقول الراوي واصفاً أهل القرية: «وأهل القرية أسرة واحدة كبيرة معروفة بالكسل، قليل تنقل أفرادها، ولكن إذا جاء النداء هبت جماعتهم ـ كما ينطلق سرب الطيور المهاجرة فجأة من على الشجرة ـ وسافرت لحضور مولد السيد ووفاء النذور».

وقد تتردد الجمل الاعتراضية في السياق مفرغة شحنات معنوية تدعم الفكرة التي يريد التعبير عنها، ويتخفف منها في زحمة الأفكار

التي تتفاعل وتتدافع في رأسه كقول الراوي عن حياة القصاب: «وفي حياة القصاب مأساة أليمة لعلها هي أيضاً مما يجذبني إليه يتحدث عنها أهل القرية سراً، بعضهم يعلم بها ولا يتتبع أخبارها تاركاً الرجل لحظة لا يحكم عليها بشر أو بخير، وبعضهم يتشمم أنباءها ـ ساخراً من الرجل القوي كيف يستخذى ومن القصاب يصبح خروفاً ـ وبعضهم وهم قلة ـ تزيدهم هذه المأساة محبة للرجل وإعزازاً، والعجيب أن نساء القرية ـ وإن لم بجهرن برأيهن ـ هن من هذا النفر الأخير».

لكن ينبغي القول بأن تتابع الجمل الاعتراضية في الفقرة الواحدة قد يؤدي إلى تشتت الذهن وإرهاقه بالمتابعة المستمرة لحمولات المعاني الجديدة التي يفرغها، وسيتخفف منها من وقت لآخر.

وهي تمثل نتوءات بارزة تظهر بين الحين والحين فتعوق تدفق الفكرة، وتبطىء من حرية الصراع الدرامي وتؤثر في مستوى التوحد الأسلوبي.

ويمكننا أن نتخذ من هذا النص نموذجاً لذلك.

يقول الراوي الذي هو الكاتب نفسه في قصة «صح النوم»: «واقتصرت على وصف بعص رواد ألحان وتركت بقيتهم خشية الإطالة ـ لأنهم هم الذين وجدت في حياتهم عبرة، هم الشواذ، مقدر عليهم ـ وهذا دورهم المقسوم لهم في دنيانا ـ أن تتركز فيهم هذه المتاعب والمشاكل الموزعة ـ حتى تبدد تأثيرها ـ بين العامة فهم خير من» ـ ينطلق بما هناك وهم أيضاً ـ وهذا عدل تحت قناع من

الظلم ـ أول من يتلقى الصدمة إذا أُصيب كيان المجتمع بهزة كالنتوءات البارزة في الجذع، عنوان سر الشجرة ومكمن الحياة لفروع جديدة، أول ما يسقط إذا أريد تهذيب هذا الجذع.

إن مثل هذا الإسراف في استخدام الجمل الإعتراضية يقطع تسلسل الأحداث، ويبرز ذاتية الكاتب، ويشتت انتباه المتلقي. وبالتالي يضعف من المستوى التعبير للغة القصة.

ومعنى هذا أن استخدام الجمل الاعتراضية في قصة «صح النوم» كان لازمة أسلوبية أثرت النسيج اللغوي، وأضافت إلى المعنى في بعض السياقات لكن لم تكن بمثل هذا التوفيق في بعضها الآخر، وذلك إما نتيجة للإسراف، أو التدخل بالتعليق، أو ترك المجال للانطباعات الذاتية.

ولم تكن قصة «صح النوم» وحدها مجالاً لاستخدام الجمل الاعتراضية، بل كانت جميع قصص يحيى حقي مجلى لهذه الظاهرة الأسلوبية، ففي قصة «قنديل أم هاشم» يقول على سبيل التوضيح: «وفاز الأسطى حسن ـ الحلاق دكتور الحي ـ بحلوانة المعلوم» وفي قصة«عنتر وجوليت» يستخدم الاعتراض في التجسيد والتحديد كما في قوله: وانتظر نبيه فلم يدق التليفون، عقرب الدقائق ـ كثور مغمم ملول تديره ساقية ينتع في طريق مستقيم مألوف لا ينتهي ـ بتعرج نحو الحادية عشرة.

وفي قصة «السلحفاة تطير» يستخدمه لإظهار الرضى النفسي بالواقع، ولتحديد المعنى حيث يقول: «فنحن أولاً حارة واحدة

أسارع وأقول إنها ـ والحمد لله حارة مسدودة فمثل هذه الحارات وحدها هي التي تعمل في تصفية الود بين الجيران ما تعمله الزجاجة في تعتيق الشراب»، «على رأس الحارة تقع دار داود أفندي بطل هذه القصة الخيالية ـ واجهة طويلة لها باب على الحارة، وواجهة أخرى على الشارع، (مجموعة قنديل أم هاشم).

ـ خدمة المعنى:

وفي قصة «كنا ثلاثة أيتام» تكثر الجمل الاعتراضية لتضيف معاني جديدة يقول بطل القصة حينما رأى فتاته: «لم تهتم بي كثيراً. وما وجهت لي غير نظرة أو نظرتين. ومع ذلك عندما انصرفت ـ وأنا أجر رجلي جراً ـ كنت شاعراً بتعب من حس رفيق تناول روحي وجسدي». وحينما دخل شقته: «ولما دخلت شقتنا حانت مني التفاتة إلى أختي فقلت في نفسي ـ والأسى يملؤها ـ ما ينقصها والله إلا أن تطول الضفيرة».

وتنتهي قصة «كنا ثلاثة أيتام» بجملة اعتراضية يقول فيها البطل ملخصاً المغزى: «لا يعلمون أنني ـ ولا أدري كيف ـ انتهيت إذا ذاك فحسب إلى قسوة الفكاهة، وهي تنطبق عليّ في المثل القائل راح يصطاد صادوه».

إذا تأملنا هذه الفقرات الثلاث وحللنا موقع الجمل الاعتراضية فيها، وجدنا أنها موظفة لخدمة المعنى، وإضافة بعد شعوري إلى الشخصية في بأسها وضعفها والمفارقة التي وقعت فيها.

وقد تتضمن الجمل الاعتراضية حكمة يلقى بها في وسط احتدام الموقف وفي قمة دراميته، كقوله في وصف داود أفندي بطل قصة «السلحفاة تطير» «فمن نحس هذا الزمان ولؤمه أن يهان رجل طيب مسالم مثله، ويكون مثله عند دخول القسم كمثل حيوان أليف آكل عشب في غابة تعج بكل ذي ظفر وناب، ومع ذلك ـ فهذا شأن الحياة واكتساب الرزق بعرق الجبين وقشف اليدين ـ نسيته ونسيت أوهامه، وأنا منمحٍ مفقود وسط آلات المطبعة».

إن استخدام الجملة الاعتراضية يعد سمة من سمات يحيى حقي الأسلوبية التي تميزه من غيره من كتاب القصة العرب، ومن ثم ينبغي على الدارس لأدبه أن يهتم بهذه السمة، ويدرسها دراسة نصية ويحللها تحليلاً لغوياً يكشف عن وظيفتها الفنية في التعبير، ومدى نجاحها في تطوير حركة الصراع الدرامي، وبناء الشخصية القصصية والكشف عن طبيعة الحدث، وحينذاك سيتأكد له أنها لم تكن من قبيل اللغو، وإنما وظفت فنياً لخدمة البناء القصصي.

## ٧ ـ قراءة في آخر كتبه «خليها على الله»
## يحيى حقي . . . بقلم يحيى حقي

برغم توقف يحيى حقي منذ سنوات عن الكتابة، إلا أنه منذ عامين وبالتحديد في مطلع عام ١٩٩١ م، صدر له بالقاهرة كتاب «خليها على الله» مبيناً على غلافه الداخلي أنه السيرة الذاتية لأديبنا الكبير يحيى حقي، عاشق اللغة العربية تحدثاً وكتابة وقراءة، وأحد

أبرز رواد الرواية والقصة القصيرة واللوحة القلمية والنقد في الأدب العربي الحديث والمعاصر، الحائز على أكبر جائزة عربية تمنح للعلماء والأدباء، وهي جائزة الملك فيصل العالمية التي نالها تكريماً وتقديراً لعطائه الإبداعي وجهوده الأدبية.

عُرِفَ أديبنا بالدقة والموضوعية في كل ما يكتب، وفي كل ما يقول، فكان دقيقاً وموضوعياً في كل كتاباته، وفي كل أقواله، إنه شاهد على القرن العشرين، منذ مولده عام ١٩٠٥ م حتى وفاته منذ أيام.

تتصدر كتابه ـ السيرة الذاتية ـ مقدمة أو دراسة تأتي دليلاً على الوفاء من الأديب محمد روميش، عنوانها «نعم. . . خليها على الله» وهي تعبير ـ في الوقت نفسه ـ عن ود موصول بين الكاتبين، وعلاقة محبة بين جيلين من الأدباء.

## ـ فناناً ومفكراً وإنساناً:

يتناول صاحب المقدمة ـ الدراسة رحلة عطاء يحيى حقي فناناً، ومفكراً، وإنساناً، من خلال رصد وافٍ لإبداعاته المميزة، وإنجازاته في الحياة الأدبية، وجهوده في حياته العملية سواء أثناء وجوده داخل مصر أو خارجها.

والدراسة تعنى بتسجيل تفاصيل كثيرة مهمة في حياة يحيى حقي بوصفه قمة شامخة من الفكر والأدب والنقد في الحركة الأدبية في مصر في القرن العشرين، فضلاً عن كونه أحد رواد التنوير والثقافة.

فالكاتب يرسم لوحة وصفية كبيرة لمسيرة عطاء فارس عربي مصري من الفرسان الذين أسهموا في إحداث تغيير واضح في حياتنا علماً وفكراً وفناً وأدباً وتثقيفاً وتنويراً.

ويرى الكاتب في كتاب يحيى حقي «خليها على الله» سيرة ذاتية لصاحبها، مثلها مثل السير الذاتية التي كتبها أدباء آخرون.

ويعرض الكاتب كثيراً من تفاصيل حياة يحيى حقي، منذ مولده في أوائل القرن العشرين، ونشأته، ودراسته، وانتسابه إلى الحزب الوطني، والتحاقه بمدرسة الحقوق العليا، وقراءاته، وتجربة عاطفية عاصفة مر بها، وزواجه، والوظائف التي شغلها منها ـ مثلاً ـ رئاسته لتحرير مجلة «المجلة»، ورحلاته وتنقلاته، وترجماته لعدد من الأعمال الروائية والمسرحية.

ثم يعلق الكاتب قائلاً: «وما زال يحيى حقي، يشع فينا وفي حياتنا، فكراً وفناً ونشاطاً، تعبر عنها المقولة، التي أوردها أندريه مالرو، في رواية (قدر الإنسان) ترجمة فؤاد كامل: «أستاذ بالمعنى الصيني للكلمة، أي أقل من الأب قليلاً، وأكثر من الأم.

ويدلف الكاتب ـ والفعل (دلف) من الأفعال التي أخذ يحيى حقي، على الكتاب الذين كانوا شباناً، كثرة استعمالها ـ إلى كتاب «خليها على الله».

يلقى روميش ضوءاً على هذا الكتاب بقوله: «الكتاب ليس أثيراً، في عنوانه، وحده، إنه أثير في موضوعه، لقد سمى كتاب

«خليها على الله» مذكرات، ولكنه سارع إلى القول بأنها «مذكرات عابر سبيل» أي ليست مذكرات «مقيم» يذكر تاريخ الحدث بالساعة واليوم، ويوثقه في مصلحة الشهر العقاري، ولا يكتفي بذلك، إنها «مذكرات عابر سبيل، يرويها عفو الخاطر، تاركاً نفسه على سجيتها، والحبل على الغارب» أي أنه لم يربط نفسه إلى المكتب، ليقدم للناس سيرة يحيى حقي، بخطاياها، بقصد التوبة».

لكن متى كتب يحيى حقي هذه المذكرات؟ وأين نشرها لأول مرة؟

يوضح درويش تاريخ كتابتها ومكان نشرها ـ كما جاء تقديمه ـ إن يحيى حقي عندما كتب «خليها على الله» في ثلاثة عشر مقالاً، نشرت بجريدة (الجمهورية) في الفترة من ١٩٥٩/٣/٢٧ حتى ١٩٥٩/٦/٢٦ م، وبناء على طلب من أحمد رشدي صالح، المسؤول عن الجريدة آنذاك، لم يكن قصده، أن يقدم سيرته (هو) الذاتية بالدرجة الأولى، كان هدفه، أن يقدم، من خلال معرفته الشخصية، ومن خلال تجربته الشخصية، صورة للمجتمع في مدينة منفلوط في أواخر العشرينيات من هذا القرن: «حيث أتيح لي أن أعرف بلادي، وأهلها، وأخالط الفلاحين عن قرب، وأهمية هاتين السنتين ترجع إلى اتصالي المباشر بالطبيعة المصرية، والحيوان والنبات. . . واتصالي المباشر بالفلاحين، والتعرف على طباعهم، وعاداتهم».

سِيَرهُمُ الذاتية:

ربما كانت الذات واضحة في كثير من السير الذاتية للكتاب،

كما لدى أحمد أمين، وطه حسين وتوفيق الحكيم، لكن لدى يحيى حقي هناك مسافة بين الذات والموضوع الذي يعبر عنه، وإن لم تغب الذات عن الالتحام بالموضوع المطروح.

لنطل على فكر الكاتب في «خليها على الله» كي تتضح لنا أبعاد الصورة التي يرسمها للعصر الذي عاش فيه، إنساناً ومكاناً وزماناً.

فالكتاب ينقسم إلى أربعة أبواب، أولها مدرسة الحقوق ومضاعفاتها، وثانيها: خبط عشواء، وثالثها: وجدت سعادتي مع الحمير، ورابعها: الصعيد.

في الباب الأول يعبر الكاتب عن إحساسه حين انتهى من امتحانه في مدرسة الحقوق العليا ـ كلية الحقوق الآن ـ قائلاً: «يوم أديت الامتحان الشفوي لآخر مادة في شهادة الليسانس (وقد دام الامتحان بين تحريري وشفوي أكثر من خمسة وعشرين يوما) عدت من الجيزة إلى شارع السيوفية تحت شمس محرقة ـ وإن كادت تغيب، فنحن في عز الصيف، يوليو سنة ١٩٢٥ ـ فإذا بي حين وصلت الدار أعجز عن صعود السلم». ويتابع الكاتب موضحاً: «لا أذكر كيف حملت إلى مسكننا، ولكنني أذكر بوضوح أنني ارتميت بملابسي وحذائي راقداً على الكنبة، مسنداً رأسي إلى ركبة أمي، أنفاسي متلاحقة تلهث، في جفاف، كأنما هرب ريقي كله إلى عيني فهما مغرورقتان بالدموع، والتعب يبكي كالحزن».

ونجد في هاتين الفقرتين، دقة الوصف، وبساطة التعبير، ورهافة الحس، مع ميل إلى التشبيه البليغ، والأسلوب الساخر، وكلها من مميزات أسلوب يحيى حقي قاصاً وكاتب صور قلمية.

ونراه في موضع آخر يتحدث عن تجربته في الخطابة: «لم يتح لي أن أخطب في حفل إلا بعد أن جاوزت سن الخمسين. وقد رأيت دائماً أن الارتجال خير من الحفظ... وإنما ينبغي للخطيب أن يعد - على الأقل - مدخل كلامه، ولو جملة واحدة تفتح له الباب، فلا يتلجلج أو يتريث طويلاً عند بدء الحديث».

ولعل هذه الفقرة تعكس لنا لمحة عن تجربة الكاتب في الخطابة، وإن كانت - في الوقت نفسه تبين لنا ميل أسلوبه إلى البساطة، لا التبسيط المخل، وإنما أسلوب ينتمي إلى السهل الممتنع، أي الأسلوب البعيد عن التعقيد والغموض والحذلقة، كما نجدها عند بعض من الكتاب والأدباء في عصرنا الراهن.

يشير يحيى حقي إلى الدور الذي أدته المحاكم المختلطة في مصر في زمن مضى: «ما دام ذكر المحاكم المختلطة قد جاء في هذه (المذكرات) فلن أستطيع إلا أن أروي منظراً شهدته - ولا أنساه - يكفي وحده للدلالة على الدور الخطير الذي لعبته هذه المحاكم في هدم الاقتصاد القومي وسلبه وتثبيته في يد الأجانب».

وروى - فيما روى - كيف تم نزع ملكية أرض من فلاح مصري، بموجب حكم نزع ملكيتها من الفلاح، في إحدى قرى منفلوط حين

كان معاوناً للإدارة بها. إذ بيعت هذه الأرض بالمزاد العلني في القاهرة: «ووقف الفلاح وحده يقلب الورق بين يديه كأنما عثر على حيوان عجيب يتلوى في خشخشة الورق أنين خوفه... ولكزت حماري هارباً من منظر عينيه وهو (يبربش) بهما».

في الباب الثاني من الكتاب وعنوانه (خبط عشواء) يستهله يحيى حقي بالوقوف عند عام ١٩٢٥ حينما كان يبحث عن عمل يرتزق منه: «يوليو سنة ١٩٢٥ ـ شهادة الليسانس هي اليد التي دفعتني في ظهري وأنا واقف ـ كمتفرج ـ على سلم القفز فوقعت بملابسي في حوض السباحة وسط متسابقين أشداء ـ وكنت لا أعرف العوم ـ فيهم من يشق الماء بذراع قوي، وفيهم من يتمنطق بقرعة (استامبولي) مكتوب عليها (المحسوبية) أو (الوساطة) وفوزهم لا يخلو مع ذلك من عامل غريب خفي مجهول اسمه (الحظ)».

وفي الباب الثالث (وجدت سعادتي مع الحمير) نراه يرسم صوراً أخرى، منها هذه الصورة لواقع الحياة المعيش. لنتأمل ما يرويه: «حين نزلت الصعيد لم أفهم لأول وهلة قول محدثي عن رجل من الأعيان أنه (حمار) بميم مشدودة. ظننت والكلام عن غائب قد تحول كالعادة من الاستفتاح بالمدح إلى التثنية بالذم والسب، فلما تلجلجت في الرد أردف يقول عن صاحبه: إنه أكبر مالك للحمير في المركز وإن ربحه واسع مضمون. أدركت أن كلمة (حمار) هي عندهم ترجمة لكلمة (مليونير). وأنها عنوان صناعة من أهم الصناعات، أحفادها في الوقت الحاضر شركات.

هذه الكلمة نلمس فيها مدى سخرية الكاتب، والناس، بوصفها دعابة ساخرة تكشف عن جانب حيوي في سلوك بعض الناس. ويبدو في ُسلوب الكاتب قدر من هذه السخرية، وتكاد تمثل سمة بارزة في أدبه بوجه عام.

فلم تكن شخصية يحيى حقي هي المحور الذي يدور حوله القص، بقدر ما كان الوطن هو محور الرؤية والتذكر.

ولم تخل هذه الرؤية من سخرية تبدت في أسلوب الكاتب، كما مر بنا في الفقرات التي استرشدنا بها.

في هذه الرؤية خلاصة فكر أديب فذ على هيئة تذكر، وحصاد أعوام، لكنها لا تتضمن سيرة ذات أو سيرة عقل أو حصاد السنين كلها.

يتجاور في رؤية يحيى حقي الخاص والعام، فيمزج الكاتب الذاتي بالموضوعي، والظاهر بالباطن، والحاضر بالماضي. وتأتي المنظومة جامعة بين التذكر والنسيان، الخبرة والبراءة، الإنكسار والصمود، اليأس والأمل، السلبية والإيجابية، وعند حد معين قال يحيى حقي: كفى فتوقف أديبنا عن متابعة كتابة مذكرات الرحلة العميقة الممتدة التي روى فيها التاريخ الذي لا يكتبه المؤرخون، وبما أن هذه الكتابات تتخذ شكل المذكرات وطبيعتها، بوصفها رحلة بحث عن الحقيقة أو المعرفة، فإنها ليست سيرة ذاتية لكاتبها كما سماها محمد روميش، بل مذكرات كما دعاها صاحبها.

## ٨ ـ أعماله الأدبية كصيغة لنظرية جمالية

تطرح تجربة يحيى حقي قضايا كثيرة، فهل تمثل أعماله الأدبية تجسيداً إبداعياً لنظرية جمالية ما؟، وما هو الإسهام التي قدمه لغوياً، وثقافياً، من خلال قيادته لمجلة «المجلة» في إرساء قيم ما في الحياة الثقافية؟، ألا تمثل تجربته الحياتية، وصدقه الفريد في التعامل مع الذات، حين يعلن توقفه عن الكتابة، ولا توقفه عن الحياة بوصفها شجاعة لا حد لها، نفتقد إليها؟، ولماذا لم يظهر لدينا النقد الثقافي الذي لا يهتم ـ فقط ـ بالأعمال الأدبية للكاتب ـ ولكن بموقع هذه الأعمال من التيار الثقافي العام للأمة؟ وما علاقة هذه الأعمال بالفترة التاريخية التي نعاصرها، من الناحية الاجتماعية السياسية؟، وهل كانت هذه الأعمال انعكاساً للحرية السياسية التي كانت تتيحها الحياة السياسية آنذاك؟ أم أن هذه الأعمال تمثل تبشيراً باتجاه جديد في القص؟

لا يمكن إدراك إنجاز كاتب ما، إذا ما نظرنا إليه بوصفه كياناً مغلقاً، وإنما بالنظر إليه ضمن الكل الثقافي الذي ينتمي إليه، ضمن الألوان الأخرى التي تجاوره، فيكتسب تمايزه، من خلال العلاقة بين لونه الخاص، والألوان الأخرى للكتاب الآخرين... ولذلك فإن الاحتفاء الحقيقي بالكاتب، يكون في بيان حجم إسهامه الحقيقي في الثقافة التي أنتج أعماله من خلالها، وخصوصيته تنبع من الاختلاف مع أقران جيله ودوره في الحياة الثقافية ولذلك فإن الحديث عن يحيى حقي بعد وفاته، ونحن أمة تحتفل بالوفاة، بينما

في التراث الشعبي لدينا يحتفلون بمولد الشخصية، وليس وفاته، فالموالد الشعبية في ذكرى ميلاد الأولياء والقديسين عن الجماهير الشعبية، يهدد بانشطار ثقافي للأمة، عبر عن نفسه في إنتاج الجماهير لثقافتها الخاصة من خلال أدوات شفاهية مثل الكاسيت، وهذا ليس خروجاً عن الموضوع: لأن يحيى حقي من الرموز الذين أدركوا خطورة هذا الانشطار الثقافي، فكانت أعماله على المستوى اللغوي والقضايا والموضوعات هي جسر للتواصل بين التضاد الثقافي الذي رصد بجاسته الفنية أرهاصاته المبكرة فالتزاوج بين اللغة العامية والفصحى، ساهم في إنشاء لغة ثالثة هي لغة حية عضوية، مرتبطة بالحياة اليومية، وهذا التجسيد ـ لإشكالية لغوية ـ في أعماله الأدبية ـ يجسد وعيه بأهمية اللغة، ليس على مستوى البناء الفني والجمالي للفن القصصي، ولكن على مستوى أن اللغة أداة التفكير والتخييل الأدبي معاً. . . ولعل عناوين أعماله المستمدة من الثقافة الشعبية، بينت ثراء هذه الثقافة وغناها بالمحتوى العقلي لما يريد أن يقدمه. . . وهذا واضح في كتب مثل. . . صح النوم ـ كناسة الدكان ـ خليها على الله ـ قنديل أم هاشم. . . فاللغة لدى يحيى حقي ليست أداة أو وعاء للفكر، وإنما هي الفكر ذاته، والعلاقات اللغوية لديه تجسد علاقات للفكر، وتطرح أنماطاً في الواقع السياسي والاجتماعي.

وقد جسد الدكتور إسماعيل بطل (قنديل أم هاشم) ـ «وأم هاشم هو الاسم المحبب الذي يطلقه الشعب على السيدة زينب، بنت الإمام علي، وهي رئيسة الديوان لمحكمة العدل التي يفتقدونها في

واقعهم اليومي، وهي أم العواجز، لمن أحبطته ظروفه وأصبح عاجزاً مادياً أو معنوياً عن مواجهتها، وتعامل الشعب المصري معها، لا ينبع من دين ما وإنما من ثقافة حية، كما يتعامل مع القديسين، واختار يحيى حقي من بين هذه الأسماء الكثيرة التي يطلقها الشعب على السيدة زينب بنت علي، اسم «أم هاشم»، ليظهر البعد المقدس لمفهوم الأمومة، المرتبط بالحنان والرعاية والمودة لديه» ـ التوتر الذي يعتري الأمة في ذلك الوقت، ولا يزال بين الغرب والشرق، هذا التوتر قد نشأ نتيجة لافتقاد العدل الاجتماعي، فما جعل الناس يترحمون على أيام المستعمر بعد الثورة في مصر، وجعل البشر يقارنون بين حياتهم هنا وحياتهم هناك، فالغرب والشرق، مقولات فكرية ليس لها وجود في الواقع وإنما صنيع تعبر عن صراع بين مفهومين عن العالمين، عالم الغرب الذي أصبح يرمز للعلم واحترام حقوق الإنسان والحرية، والشرق الذي يرمز إلى أشياء أخرى، فالطرح الثقافي يختزل الذات المتحركة دوماً، هنا وهناك، ويختزل أيضاً التعدد الثقافي للشرق، وما يقابله من الغرب أيضاً. . . لذلك فإن الصيغة الجمالية التي طرحها يحيى حقي في قنديل أم هاشم، تسعى لإبراز سؤال الهوية التي وجدت نفسها محاصرة بين صورتين للحياة، لا تنتمي لهما، حياة المستعمر، والحياة السياسية التي أفرزتها الثورة بعد ذلك، فحاول أن يدافع عن الهوية من خلال قراءة الواقع المصري من خلال فعل الكتابة عن خصوصية الواقع المصري، وعادات الناس ومعتقداتهم وممارستهم اليومية وألفاظهم اللغوية، وصيغة يحيى حقي كما تتجلى في البطل الرومانسي الذي

تطور وعيه من السذاجة إلى العاطفية على حد تعبير شيلر، وهو نمط كان سائد في القص الروائي في ذلك الوقت، ليس في مصر فحسب وإنما في العالم أيضاً حيث كانت تظهر أعمال توماس مان وبطله «تونيوكروجر» وكلاهما يسعى لتغيير الواقع من خلال هاجس حلم الذات وخبرتها الفردية، فحين حاول الدكتور إسماعيل أن يقطع الصلة بتاريخه المكاني، وبكل المعتقدات التي آمن بها في صباه، وأن يطبق روح العلم المجرد ـ التي اكتسبها من الغرب ليغيير الواقع من حوله، وأن ينقذ أهل حي السيدة زينب من الخرافة، لم يستطع أن يؤثر في أي شيء أو يغير أي قيمة وأصبح معزولاً عن المجتمع ومرفوضاً منه... ثم اكتشف من خلال خبرة الواقع المعيش لا يحدث نتيجة للصدق الوجداني فحسب، وإنما لا بد من التعاطف الذي يرفضه، لأن الجانب العاطفي في تعاملنا مع الواقع، يجعلنا ننتمي إلى هذا الواقع، وبالتالي نكتشف العناصر الإيجابية فيه التي تساعدنا على التغيير، حتى نتجاوز الإغتراب الذي ينشأ بين المنهج المستمد من واقع الغرب، ليطبق على واقع آخر، لم ينبع هذا المنهج منه، وحتى يتجاوز الحلم الساذج، بأن تصيّر مصر قطعة من أوروبا على النحو الذي كان يحلم به الخديو إسماعيل، فلم يستطع نقل سوى مظاهر الغرب لدى طبقة أو فئة واحدة منه... بالإضافة إلى أن البطل الوحيد، أدرك على نمو مبكر في القصة المصرية، أنه لا يستطيع وحده أن يغير الواقع، ولكن من خلال علاقة جماعية، هي مفهوم التنظيم في شكله البسيط.

وهذا النمط أو النموذج الروائي، تظهر أبعاده بشكل أكثر

وضوحاً حين نقارنه بالنماذج الأخرى لدى توفيق الحكيم وطه حسين، ونجيب محفوظ، ويوسف إدريس وغيرهم من الكتاب لنرى المسار الذي آل إليه النمط الروائي كرمز ثقافي يعبر عما يعتمل في داخل الأمة من قضايا وإشكاليات، فيقدم الجانب الجمالي من القضايا السياسية والاجتماعية. ولن يفيد التناول الجزئي، سوى أن تبدو أعمال يحيى حقي تتحرك في فضاء مطلق خاص بها، بينما هو فضاء واحد تتنفسه النصوص المعاصرة له، التي تتشخص من آليات تجسد حركة الوعي في تياراته السياسية فهل كانت الحياة السياسية قبل الثورة من الخصوبة، بحيث تتيح هذا التفاعل الحي في طرح الثورة، من الخصوبة، بحيث تتيح هذا التفاعل الحي في طرح الرؤى الشعبية لدى الطبقات المختلفة في المجتمع، دون أن تمثل انتهاكاً لمواثيق المجتمع المكتوبة وغير المكتوبة، أم أن رد آليات البناء واللغة لاجتهاد الكاتب الخاص هي من قبيل إغفال أثر المناخ السياسي الذي أتاحه المجتمع للمبدع، وأوجد مجموعة الشروط التي تساعد على الإنتاج والإبداع.

وأعمال يحيى حقي الأدبية، والمقالات النقدية تجسد نظرية جمالية، والمقصود بالنظرية الجمالية هنا، ليست صيغة للكتابة، ينبغي أن نحتذيها، فالنظرية الجمالية ليس لديها هذا الجانب المعياري، في الحكم على النصوص الأدبية، وإنما هي تجسيد لرؤية العالم لديه، فهذا الأدب يعبر عن من؟ ما هو موقعه من التعدد الاجتماعي والثقافي للأمة، وطموحات هذا الخطاب.

الأدب في تحليله النهائي. الذي اكتمل بإرادة الكاتب، وليس بإرادة الموت، حين أعلن يحيى حقي في عام ١٩٧٤ أنه قد أنهى مهمته الأدبية، بينما هو مات في ديسمبر ١٩٩٢، دون أن يتراجع أو يتردد، أو يرتدي الدور الذي لبسه الكثيرون. . . وهذا يعني أننا أمام إرادة فعالة، لما نريد أن تقدمه. . . ومتى تقدمه، فلعل في اختياره هذا يختار حياته أيضاً وكتاباته. . . في مجتمع، بدأت تتدخل فيه آليات العمل في آليات الإنتاج الأدبي وشروطه، وفق ما هو متاح من منافذ.

هل نتخلى عن تأبين المتوفين، ونحتفل بولادة النصوص، التي تثير القضايا الصعبة والملحة، والتي هربت من التعامل معها رموزنا الثقافية، نتحدث عن المطلق الأدبي، دون مبادرة بطرح أسئلة حقيقية تعبر عن القلق الثقافي الذي يعتري الأمة في فترة، لا تدري شيئاً عن مستقبلها، إلا في إطار آخر، يمارس الهيمنة أو التسلط. . .

حين نكتب عن يحيى حقي، نكتب عن رمز، لم تغيره انقلابات الواقع من النقيض إلى النقيض، لكي يتحول هو أيضاً، تحت مبررات شخصية، يحيى حقي رمز للهوية، التي ضاعت ملامحها بين النفط والأقمار الصناعية، وآمل في كتابة، تليق به، فلا تسقط عليه هالات التكريم، فقد نال الرجل منها ما يريد، أو ندور حول كتاباته، نرفع شعارات، لكي نتطهر من الشعور بالإثم، وخيانة

القارىء، وإنما نعمل بصمت بشكل جزئي، ونحفر في نصوصه، نبحث عن المتشابه في عصره، واختلافه مع الآخرين... وهو يشترك مع نجيب محفوظ في صياغة حياة يومية، قوامها، القراءة المتأنية للواقع وعدم الانخداع بالصورة التي يسقطها الآخرون عليه، لأنه يعلم حجم مشاركته في الواقع الثقافي جيداً.. فلم ينخدع، ولم يتوهم، وإنما يقظة روحية للأولويات الخاصة التي يريد أن يتناولها...

نحن حين نكتب عن يحيى حقي، لا نكتب له، وإنما نكتب لأنفسنا، لكي نعي مسار الثقافة المصرية، والدرس العلمي، الذي قد يتسم بالقسوة، هو أفضل من الكذب، أو التحول من النقيض إلى النقيض... وحين نكتب عنه، نكتب عن أنفسنا لنسأل ما هي الأسئلة التي لا تزال تطرحها أعمال يحيى حقي، ولا تزال مثارة في واقعنا الثقافة، هل نحتاج لقنديل أم هاشم، للصراع بين الأنا، والآخر أم أصبحنا في أشد الحاجة لاكتشاف الصراع داخل الأنا، وإدراك التعدد، ولذلك تبدو رواية فتحي امبابي الجديدة عن معاناة الألم والسقوط والموت في الرحلة إلى ليبيا هي استكمال لمسار وعن الأمة بذاتها من قنديل أم هاشم إلى رواية فتحي امبابي وإبراهيم عبد المجيد في البلدة الأخرى.

لا شك أن تجربة يحيى حقي وتوفيق الحكيم ومحفوظ وطه حسين والعقاد، قد أنجزت قضايا وتجاوزتها فأكدت مشروعية القص في ثقافة سمعية، وتبقى لنا الأسئلة الممتدة والملحة... فمن

يطرحها، ويطرح أسئلة جديدة.

كنت قد صرخت في صالة بيتي مستفزاً وقد طفرت الدموع من عيني بعد أن قرأت في جريدة الصباح أن الكاتب الكبير «يحيى حقي» قد أوصى ألا يسير أحد من الناس في جنازته، «وعلى كل من يقرأ هذا، أن يقرأ على روحي الفاتحة».

تصوروا... جنازة خالية من البشر الذين أحبوا «يحيى حقي» صرخت بعلو صوتي «لا يمكن... هذا غير معقول» وقررت بيني وبين نفسي ألا أحضر في المساء العزاء».

لكنني عند العشاء تغيرت مني الذاكرة، والبصيرة ووجدتني أترك كل شيء وأتوجه حيث «دار المناسبات» بجوار جامع «عمر مكرم» لأعيش وقتاً من الذكرى الطيبة مع ذلك الأب الهائل، والرائد الكبير.

ما الذي جعل «يحيى حقي» وهو المحب الأعظم يرفض أن يسير المصريون في جنازته، ويكتب ذلك في وصيته؟ مع أن الجنازة في مصر طقس من المودة، وقياس على معزة الراحلين وذكرى باقية ووصل بين الموت والحياة أو تعبير بالولاء لمن نحبهم؟

وما هي الدوافع التي جعلت كريمته تحمله وقد رحل قبل الظهر بقليل حيث صلّى عليه بجامع السيدة «نفيسة» بعد صلاة الظهر وحُمل على عجل مهاجراً للبيت القديم الأزلي، في صحبة أفراد لا يزيدون عن أصابع اليد الخمسة؟

هل لأنه عاش شيخوخته وحيداً، في عزلة المكان، والزمان،

غريباً عن جيله وأولاده، ورفقة العمر، عاش في حالة مؤسية يتقاضى معاشاً، بضعة من قروش لا تسد الرمق، ولولا جائزة جاءته آخر العمر صدفة لأهين في وطن يسعده إهانة أبنائه؟

«أذكره في سنواته الأخيرة وهو يسير على الرصيف، عابراً شارع «العروبة» متجهاً إلى ميدان «الإسماعيلية» بهليوبوليس، وقد تقدم به العمر يعتمر قبعة من الخوص، وبيده اليمنى عصا قديمة شابكاً بيسراه حقيبة من القماش، متوجهاً حيث سوق الخضار القريب، واتبعه من بعيد متلصصاً وقد اندس وسط ساحة السوق يفاصل في الأسعار، فيما يقابله هؤلاء البسطاء الذين أحبهم يوماً ونحتهم نحتاً على صفحات كتبه... هم أنفسهم... أهل شارع السد بالسيدة، وحارة «الميضة»، هؤلاء أبناء الصعيد الجواني الذين انتفضوا يوماً دماً حاراً على صفحة كتبه «دماء وطين» و «قنديل أم هاشم» و «صح النوم».

أم لأن الرجل وقد عاش قرب التنوير، وشارك في تأسيس ذلك المشروع المسمى بالنهضة وتربى على الحركة الوطنية المصرية، والثقافة المصرية الشعبية، وزمن إنشاء الجمعيات العلمية، وانبعاث لغة الفن والأدب، والإهتمام بالفنون والتاريخ، والاتصال بالآخر الغربي، وعاصر تلك النهضة التي كانت هم المجتمع كله سياسياً واجتماعياً وفكرياً وثقافياً، وساحة كان فيها من أوائل المؤسسين لفن القصة والرواية كرائد معتمد على المعادلة الهامة «التراث بشعبته وأصوله التاريخية، والغرب الأوروبي بإنجازه في الفن والعلم

والفكر والفلسفة».

الآن وهو يرحل كان قد رأى المصريين وقد فاتهم الكثير، يعيشون بضمير مستريح هزائم العصر، خاضعين لتجاوز حقبة التاريخ، والانهيار العام، وسيادة غير الموهوبين، وهامشية المبدعين.

ـ «يحيى حقي»:

هل أراد عبر قرائن عديدة أن يقودنا لمعنى عندما رفض أن نسير في جنازته... أن ما حلم به لم يتحقق؟. وأنه وهو المفارق الذي غرس في البدء شجرة يراها الآن تطوح بها العواصف؟

ـ «يحيى حقي»:

ذلك المتصوف في عشق مصر، المتورط في حبها وأحزانها من البدء وحتى المنتهى. من أعماق الصعيد البعيد، إلى حواري القاهرة، وساحة الأزهر، وأزقة الفقراء والتابعين، وأضرحة الأولياء، يرتلون بلغة الشعب شعراً ما وأناشيد هذا الذي أرسى في الكتابة العربية ما يسمى «بالمضمون المصري الخالص، والروح الشعبية الخالصة» صاحب اليد البيضاء على الكتابة الستينية التي فتح لها قلبه ومجلته، والذي كثيراً ما هتف فينا بصوته الرصين الهادىء «يخيل إلي أن الأدب الصادق هو الأدب الذي وإن سجل وحلل وكتب بأسلوب واقعي لا يكتفي بذلك بل يرتفع إلى حد التبشير، وهذا ما وجدته في الأدب الروسي فسحرني».

ـ «يحيى حقي»:

أو المتاهة، وأول الغواية، كتاب في حجم كف اليد عليه عنوان «دماء وطين» غير النظر، وزوايا الرؤيا، وأدخلني في المتاهة وأدركت. أنه من خلال كتاب صغير نستطيع أن نتعرف على الدهشة، ونتعرف على المعنى الجليل للحياة.

على أية حال.

ساعة توجهت للعزاء، ودخلت دار المناسبات، وتأملت جوانبها الخالية، وكراسيها الشاغرة، التي تلمع في الضوء بلمعة كابية مطموسة... لا أحد هناك... لا أحد يجيء... فخ الضوء، ولمت أمنا الأرض ثوبها وغفت. صوت المقرىء المشروخ الذي جاء به على عجل من مقابر الصدقة ليقرأ على روح الفقيد آيات من الذكر الحكيم. نظرت مرة أخرى... لا أحد ممن تربوا على يديه، ولا أحد من تلاميذه ومريديه.

فقط من الجانب الشرقي يجلس آخر الأدباء الكبار «نجيب محفوظ» يمسك عصاه بيمينه، وبجانبه الشاعر «محمد أبو سنة» و «عبد العال الحمامصي» وفي الركن «محمد عبد السلام العمري» وبعض الرفقاء القدامى في السلك الدبلوماسي وفي الوسط أنا وعائلته على الباب والخال «سليمان فياض» الذي يحبس دموعه ويهمس في أذني «شوف الناس... .أين من أحبهم يحيى حقي؟».

فهل كان «يحيى حقي» ـ الرائد المفارق ـ عندما أوصى ألا يسير

المصريون في جنازته كان يعرف السر؟

ويعرف أن الزمان غير الزمان.

والبشر لم يعودوا هم البشر.

وأن خط الشرخ قد وصل للقلب ومن ثمة الروح.

## ١٠ ـ غوايات يحيى حقي

لكل كاتب منا غواة في أول العمر الكتابي أو في أواسطه أو في أواخره، وقد تكون تلك الغواية زائفة كلمعة الذهب القشرة حتى تأتي والأحزان الحقيقية فتكشف تلك القشرة الزائفة، فيبدو المعدن الرديء جلياً.

زمان كنت قد أحببت تلك الفتاة المجردة في كتاب منزوع الغلاف لمصطفى محمود في قصصه الأولى، وكانت تلك الفتاة قد تركت منديلها مبللاً بالدمع في جيب حبيبها، أو علها نسيته، أو تعمد المؤلف ذلك، وظللت أحب أنا حتى رائحة ذلك الكتاب منزوع الغلاف حتى وجدت نفسي موحولاً حتى عنقه في غواية نجيب محفوظ، ودخلت قسم الفلسفة، وفي أول عام بدلاً من الفلسفة اليونانية أحببت «حميدة» في «زقاق المدق»... حميدة الدم واللحم وهز الأرداف من الشباك، حميدة عباس الحلو فقط، وليس حميدة النقاد وتجار العملة والأفكار والأطروحات التي تصطاد بها كل السمك حتى «الدعبس» فتمنيت حميدة بل واشتهيتها أو على ذلك قضيت عامي الأول في مكتبة كلية الآداب وقرأت نصف أدب

نجيب محفوظ، وأتت أحداث يناير سنة ١٩٧٧ على النصف الآخر وفي نهاية العام شخر أبي شخرة طويلة بجوار الطولمبة على نجاص بمادتين، وكانت الطولمبة لا تشبه أبداً تلك الطولمبات التي حاولت أن أحبها في قصص يوسف إدريس ففشلت تماماً، وعلى ذلك لم يدهشني قط.

ومشت أعوامي حتى قرأت الحرافيش فأدركت أن هذا الرجل بلغ حداً يستحق به الموت، ولم يمت إلى الآن، وإن كنت أنا - إلى الآن - لم أستطع أن أفتح ملحمة الحرافيش مرة أخرى رغم أن صاحبها حصل على جائزة نوبل، وظلت الغوايات تأخذني تباعاً فتغويني مجلة الدوحة بقصص شاحبة جداً وفقيرة جداً وأثيرة جداً إلى الروح لكاتب اسمه «إبراهيم أصلان» فأتعجب!!! هذه السلالم في قصة «السلالم» أحس أنها سلالمي، سلالم روحي أنا الموظف الصغير، رغم أنه لا يوصف كثيراً كالآخرين، وهذا الكوب من الشاي هو كوبي أو كوب ناس أحب أن أنصت إلى حكاياتهم وهزائمهم ونوادرهم، وهذا عم محمد هو صاحب جدي الذي مات في قلم المساحة وكان يحكي نوادره بعد أن أخذ المكافأة واستقر في البيت، وهذه البنت في «فستان التيل» هي البنت التي أمشي وراءها في ميدان العتبة وهي نفسها البنت التي تعطر شعر إبطها في قصة «أحمد النشار» ذلك الذي أحب كتاباته حد الهوس واعتبره أحسن أبناء جيلي رغم أن محبتي له قليلة جداً كالأصوات في قصصه.

وتتفتح أبواب الغوايات تباعاً، فأمسك القرية في سنة ١٩٨٤،

وأقول هذه هي القرية يا خلق ويا أدباء، أو هذه محبتي؟ وأمسك البلاليص والدبيس وأشم المنتن والبلغ والنكات والضحك الذي يبلغ حد الوجيعة، فيكون محمد مستجاب، حتى وإن بلغ الضحك حد السخافة أحياناً، وهذا يختلف اختلافاً شديداً مع كتم صرير القلم عند عمنا يحيى حقي، ويختلف تماماً مع كتم صرير الحبر، إن كان للحبر صريراً كما عند «إبراهيم أصلان» وتأتي غوايات محمد البساطي في «التاجر والنقاش» فأحس أن لمصر أقطاب على جغرافيتها، فهناك الراحل يحيى الطاهر عبد الله يجلس حارساً معابدها في الكرنك، ومحمد مستجاب حارساً لأواسط مصر في ديروط الشريف، وتلك المدينة الواسعة يحرسها من الغرب إبراهيم أصلان في الكيت كات ونجيب محفوظ في الشرق وغالب هلسا في وسطها، وظل إدوار الخراط هو الحارس الأمين للإسكندرية بعد داريل، وظل يغويني - إلى الآن - لا بمنمناته، ولا بلغته واشتقاقاتها، ولكن بذلك العالم المحتشد في ذاكرة أسطورية وحياة أسطورية أيضاً وشخصيات تسكن الروح.

ويظل بهاء طاهر بقالت ضحى يأسرني، فكيف له بتلك الضحى، وشخصيات سعيد الكفراوي المنسية والمتذكرة لزمن ما فات بجوار قمين طوب تسأل عن شيء ما، وتظل ضحى تهاجر بالجسد، وهناك قد تتلاقى مع بطله «بالأمس حلمت بك» فهل تتلاقى الأرواح في شرق البلاد وغربها.

وفي الدلتا ينام جسد قطبها وحارسها وعاشق ناسها وقبورها

ودراويشها عبد الحكيم قاسم الذي أمسك فيه تنفسي بين القبور والحصى، تلك النفس التي لا أجدها ولا تطاوعني مع قصص يوسف إدريس، وعلى مصب النيل في البحر يجلس ذلك الدمياطي الصامت الجميل «محمد السباطي» يرصد الأجولة والأشياء والحركات والالتفاتات التي تعني الكثير دون طنطنة أو زوائد.

فأين هنا يحيى حقي من خريطة الذات، هو تلك الزمن العابر، والشخص العابر، هو صانع الحلى العجيب لكل مصر، في السيدة زينب والصعيد وصغار الموظفين والأرجوزات والراقصات، هو ذلك الزمن الغابر الجميل غير محدد، وإن ظل الجمال الأثير والعبق محبوسين بين حروفه لمن لديه القدرة على الصمت وتدريب الذات على الصبر، كما قال محمد المخزنجي بكل تواضع وموضوعية «هو لم يبهرني كيوسف إدريس مثلاً»، و «علني فيما بعد أقرأه كويس ونتحدث» فاحترمته وقدرته كرجل صادق جداً مع نفسه في مسألة الغواية تلك التي هي موضوع حديثنا.

**الناقـد:**

في بداية العمر نبحث عن نموذج نحتذيه فنصبح مثله أو نتخطاه ونتمايز عنه، ، وفي هذه المرحلة يكون الفنانون أكثر الشخصيات تأثيراً فنياً، فإذا ما بدأنا المحاولات الأولى للكتابة تبهرنا محاولات سابقة لآخرين.

بهرني يوسف إدريس بقصصه القصيرة المتجاوزة المتميزة، ولكن لم أحاول كتابة القصة القصيرة، فقد أصبحت من الغاوين

للقصة القصيرة، إلى أن صدمني صلاح عبد الصبور في الأشياء، وغربني أحمد عبد المعطي حجازي، فكتبت الشعر أحتذيها، ولكني حينما حددت الطريق النقدي بهرتني أسماء أخرى فكانت شفرات الغواية، فأصبحت أهرب من الغواية، وأحاول بقدر الإمكان أن أعي أسبابها وطرق صياغتها.

أما يحيى حقي فقد بهرني بعد كبر لأنه عادة ما يثير فيك فكرك. قبل أن يثير مشاعرك، ولهذا فغواية يحيى حقي غواية عقل. وهو يضعك مع شخصياته في مأزق ويجعلك تستدعي كل ما تملك من ذكريات تتشابه ما تراه، بهرتني بساطته، وكأنك تسمع الراوي الشعبي حين يهذب عباراته، وينسقها بقليل من الصنعة وكثير من التلقائية، وبهرني حينما شكل هذه العوالم الشعبية بلغتها وعاداتها وتراثها كله بهذه العناوين الملفتة «البوسطجي» «قنديل أم هاشم» «كناسة الدكان» «عطر الأحباب»، ولهذا أحسست أن الراوي الشعبي ترك ربابته وحول السير الشعبية إلى حكايات شعبية معاصرة تتواصل مع آخر ما رآه في الغرب، بل أحسست أن الدبلوماسية تحولت إلى دبلوماسية شعبية في الكتابة، وهذا ما جعله منتظماً في الكتابة ومستمراً فيها لأنها تحولت لديه إلى مشروع كبير. لهذا توقفت كثيراً عند الاقتراب من لغة يحيى حقي في القص.

**القــاص:**

في الواقع أن راحلنا الكبير الأديب يحيى حقي قد ضرب معوله

في أكثر من لون أدبي، فمن الرواية إلى القصة إلى المقال الأدبي الذي يحمل انطباعاً أدبياً جمالياً فنياً، وهو ما لم يبرع فيه أحد من الأجيال التالية ليحيى حقي، لذا فمن الصعب علينا أن نضع يحيى حقي كاتب رواية «قنديل أم هاشم» التي كتب عنها أكثر مما كتب عن أي عمل آخر و «البوسطجي» التي ظهرت كفيلم سينمائي شاهده ملايين الناس مقارنة بروائي آخر مثل نجيب محفوظ الذي أعطى للرواية همه الأساسي، لكن يبقى من رحلة يحيى حقي الفنية بجانب ما ذكرت من أعمال مجموعات المقالات التي جمعت في كتب، كان من آخرها، «كناسة الدكان» وهو الكتاب الذي قام بجمعه وتصنيف مادته فؤاد دوارة أحد محبي يحيى حقي ومريديه.

وتلك المجموعات تمثل قطعاً من الفن الكتابي والحكائي الذي يصل إلى مستوى فن القصة، فيحيى حقي ـ رحمه الله ـ متحدث وباحث عن الطريق والمفارقة والمتداول، ويصنع كل ذلك كجواهرجي ماهر مدقق فنان في أجمل قلادة، وهي عباراته الفنية التي تشعل الحس بقدر ما تشغل العقل، وقد لا تحتوي على ما هو جديد في الفكر كمادة معلوماتية أو إخبارية أو تعليقاً على ما يدور من أحداث في المجتمع، وإنما هي مادة تشاغب نفس المتلقي وتتعانق مع روحه وتشع فيها الكثير من آيات الجمال، وأظن، والجميع يتفق معي أن هذه موهبة يحيى حقي الحقيقية التي شغف بها واتقنها، ولم يقصر نفسه على كتابة رواية طويلة، ثلاثية، أو رباعية أو خماسية، كما قصر البعض على كتابة القصة القصيرة أو الرواية، بل ترك روحه تتمرد وفق قانونها الطبيعي، فكان يحيى حقي

الحكاء، كاتب المقال، القصة، أو المقال الفني الذي يحمل من نفس الكاتب الكثير.

وبالنسبة لي... يحيى حقي ربما لم يكن أستاذاً لي، أو الكاتب الذي أريد أن أقلده أو أتمثله، لأنني عرفته بعدما عرفت توفيق الحكيم ونجيب محفوظ.

ومن ثم كانت رحلتي غير رحلة التلميذ أو المتأثر، ولكن كانت رحلة المتلقي الشغوف المعبر عن قيمة ما يتلقاه مما يتركه في نفسه من آيات الجمال النابع من قدرته على البيان بالطريقة التي صاغته بها الطبيعة، فصاغها كما قدر له أن يصيغها.

وأستاذنا يحيى حقي رحمه الله كان حضوره الشخصي أكبر أثراً على من عرفوه، فإذا قرأت له، فأنت قرأت ليحيى حقي، وإذا تعاملت معه، فأنت قرأت ليحيى حقي وتعاملت معه معاً، فملكت الإنسان الذي بداخله، وبذلك تكون قد ازددت معرفة له وحباً، مثله كتاب عظام ربما لم يتركوا آثاراً كثيرة من ناحية الكم لكن وجودهم الحياتي حياة: مثل سلامة موسى، كامل الشناوي إلخ...

قال خيري عبد الجواد:

لقد تعرفت على يحيى حقي في السنوات الأولى من بدء القراءة، وقد أسلمت نفسي تماماً لذلك الكاتب صاحب المشروع الطموح وقد كان لهذا المشروع تأثير شديد على ما كتبت فيما بعد.

وقد بهرت «بعالم البيئة الشعبية» التس استقى منها يحيى حقي مشروعه في محاولة لكتابة قصة قصيرة من لحم ودم هذه الأرض، وهؤلاء الناس البسطاء، وتلك الطريقة المصرية في الحكي والقص غير متأثر بما قرأه في الغرب وغير متأثر بتلك المذاهب التي ظهرت في الغرب في تلك الفترة.

لذلك فأنا أعتبر نفسي امتداداً لهذا المشروع الذي بدأه يحيى حقي، والذي أسس قواعده وأقام سياجاته وعبد طرقه.

## ١١ ـ في وداع الوداعة

نسمة رقيقة عبرت حياتنا الجافة ساعة عصارى فحركت راكداً وأثارت شجوناً وأيقظت القلوب الشغوفة للحب، وملأت أعطاف من يحس بالحنان والرضا.

ولأن حياتنا الثقافية تمتلىء بالشموس المحرقة وبالأضواء الفظة والأركان المعتمة وبعض الصدور العارية التي تستعين بالأصوات العالية وبالأظافر والنظرات الحادة لشق طريقها إلى المجد كان الالتفات إلى النسمة الرقيقة نادر، وانشغال القلوب بحمى السباق هو المؤرق والمسيطر، فانصرفت عن تقدير هذا الوجه الوديع وهمسه الدافىء... وجه طفل حتى وهو في الثامنة والثمانين لا يقلل من طفولته تكدس الشعر الفضي.

الطفولة فيه لم تكن في الوجه والملامح بقدر ما كانت في القلب والوجدان والحس... والتأمل أيضاً... وكان في المظهر

والجوهر وديعاً وداعة القديسين وتواضعهم.

كانت الوداعة هي سمته الأولى التي لاحظتها في كتاباته أولاً ثم في شخصه بعد ذلك، وكثير من الكتاب تختلف صورهم فيما يكتبون عن صورهم في الحياة وبين الناس، أما يحيى حقي أبرز رواد مدرسة الفن الحديث في القصة القصيرة فكان نموذجاً مثالياً للتطابق بين الشخص وكلماته، آراؤه في الفن هي آراؤه في الحياة، آراؤه على الورق هي آراؤه على المقهى وفي الشارع، كلماته مع أصدقائه أو المقربين إليه هي كلماته في الإذاعة والصحف.

وخلال لقاءاتي القليلة به وهي لا تنسى كان والداً حنوناً يفيض دفئاً وحكمة، وكنت حريصاً على أن أكون بكل كياني آذاناً صاغية حتى لدعاباته اللطيفة الحبيبة، ويتكشف لي مع كل كلمة من شفتيه وكل عبارة كتبها ملامح شخصيته ومفتاحها، ولكل كاتب مفتاح يتعين العثور عليه ومن لا يعرفه لا يستطيع الكتابة عنه ولا التعامل معه.

ومفتاح شخصية يحيى حقي هو فهمه العميق للطبيعة الإنسانية وإدراكه المرهف لحساسية هذا المخلوق، وثقته في أن الإنسان ليس أبداً كما يصور نفسه ملكاً متوجاً على الأرض وخليفة الله عليها بالجبروت والسلطان، بالأخذ الدائم والغرور والسيطرة.

كان يؤمن إيماناً يقرب من إيمان الأنبياء أن الإنسان مسكين. . . ضئيل جداً وضعيف وعمره على الأرض ليس غير لحظات ومهما امتلك وعلا وتمتع بالجاه والمنصب فليس إلا مصباحاً صغيراً يمكن

أن تطفيء نوره نفثة هواء عابرة، وليس غير روح وديعة يمكن أن تحرم من الحياة لأتفه الأسباب، وأن الدنيا كما قال الله عنها لا تساوي عنده جناح بعوضة.

وسألني مرة معقباً على ذلك:

ـ إذا كانت الدنيا لا تساوي عند الله جناح بعوضة فكم يساوي الإنسان؟!

ولكنه لم يكن يحتقر الإنسان، بل كان يقدر فيه حب الخير والعبقرية والعمل والعطاء المتجدد ولكن من غير صلف أو مباهاة.

لذلك كان معجباً بفن يوسف إدريس، ولكنه كما قال كان يتجنب قراءة حواراته وتصريحاته التي تشر بالثقة الزائدة.

وعندما شرعت في الالتفات إليه بعد أن وجهني إلى فنه الجميل د. محمد مندور قائلاً:

ـ كفاك ما قرأته لطه حسين وتيمور وعليك بيحيى حقي وإدريس.

لاحظت تلك الشفافية والوداعة، وشعرت أنه يشفق على كل شيء يلمسه أو يصفه، حتى أنه يتحدث عن المجرم في قصصه برقة ويقترب من إثمه في وجل، كأنه يريد أن يقول إن المجرم لا يتمنى أن يكون كذلك.

ووداعة يحيى حقي وإحساسه الإنساني الفريد بالقاريء يجعله

حريصاً على التحاور معه وإشراكه في كل موقف، فيقول مثلاً، لو أنك دخلت عليه في هذه اللحظة لراعك منه كذا. . . أو يقول: افرض يا سيدي أنك في مكانه فلا بد أنك سوف تفكر قبل أن تفعل كذا. . .

صحيح أن النصف الأول من القرن العشرين شهد مجموعة من الكتاب تنتهج هذه الطريقة مثل طه حسين والمازني وغيرهما، ولكن نهج يحيى حقي مختلف وأسبابه الفنية والنفسية تتباين ومنطلقات أغلب كتاب هذه المدرسة، ذلك لأنه ينطلق من الوداعة من الوعي العميق بحجم ومكانة الإنسان، من إدراكه بحاجة الإنسان المسكين للحنان والحوار والمشاركة، وأن يربت الكاتب على ظهره ليطمئنه على الدنيا وعلى مصيره فيها، لا بمعنى أن ينافقه أو يخدعه، ولكن كي لا يصدمه أو يفاجأه ولو بحجة التشويق أو تفجير الصراع وتعميق اللحظة الدرامية.

أما «عطر الأحباب» فليس في حاجة إلى تأملات لأنه يسيل جمالاً ورقة وعذوبة، وفي «أنشودة للبساطة» لم يقل «نشيد» ولكنه حاول أن يصغر ويؤنث ويرفق إلى أقصى ما تستطيع اللغة.

«خليها على الله». . . هذه هي فلسفته الحقيقية، أنه يكد ويسعى، لكنه يتوكل على الله ويطالب صديقه القارىء أن يحذو حذوه، و «خطوات من النقد» اعتبره قصاص الوداعة مجرد خطوات مع أنه كتاب ينطوي على نظرات نقدية بالغة الرهافة والطرافة والعمق.

أما عن حبه للكلمة واللغة العربية فلم يستطع أن يقبل كلمة تصف شعوره نحوها أقل من قوله «عشق الكلمة».

ولم يكن سماحة لبعض الألفاظ العامية بالوثوب إلى عباراته الفصيحة إلا إشفاقاً على القارىء من التفاصح المفتعل في بعض المواضع وتجنباً لما يمكن أن يلحق العبارة من برود وجفاء.

وقبل ذلك صدقه مع نفسه، وقد كان حريصاً ألا يكون إلا ما هو وما يعرف أو يحس، ولم يرض أبداً أن يزج بكلمة زائدة في عبارة أو يحذف منها كلمة لا غنى عنها، وهذا ما دعاه إلى المطالبة دائماً بالتجديد والدقة والوضوح متجنباً التأثير على القارىء بعبارات إنشائية وصور وأخيلة وتعبيرات جمالية، إذ الجمال عنده الصدق والحرارة والتدفق والبساطة.

ومن قبل وداعته ولطفه إشفاقه على الكلمات العربية المهجورة وكان يحاول قدر الطاقة وكلما اقتضى الحال أن يزيح عنها غبار النسيان والعزلة وأن يبعث فيها الحياة ويعيدها إلى الاستعمال والتداول في قاموس العربية الحديثة.

وهكذا تداخل الفن عنده والإنسانية حتى لا تستطيع أن تفصل هذا عن تلك، ولا تملك أن تتحدث عن فن يحيى حقي دون إنسانيته ولا تكاد تعرف بالضبط من نبت فيه قبل الآخر، وكيف امتزجا على هذا النحو العضوي الآخاذ، فطلعت علينا هذه الكتابات الجميلة، وعاش بيننا هذا الكاتب الوديع.

نسمة رقيقة عبرت حياتنا الجافة. . . ساعة عصارى.

## ١٢ ـ نكهة القصة في مقالات يحيى حقي

يقول فؤاد دوارة حين شرفني أستاذي يحيى حقي باختياري للإشراف على إعادة طبع مؤلفاته، وإضافة ما اختاره من كتاباته الموزعة بين الصحف والمجلات، على مدى نصف قرن تقريباً ولم تضم لأي من كتبه الستة عشر، وهي كل ما صدر له حتى ذلك الحين. . . لم أتردد في قبول القيام بتلك المهمة، إذ لم أستطع تقدير حجمها، والوقت والجهد الذي تتطلبه.

أما وقد تم هذا العمل بالفعل، وصدرت مؤلفات يحيى حقي الستة عشر، مضافاً إلى غالبيتها، كتابات هامة، لم تحوها طبعاتها الأولى، غير اثني عشر كتاباً كاملة لم يسبق نشرها من قبل، فأصبحت مؤلفاته بذلك ثمانية وعشرين كتاباً، مختلفة الموضوعات والاهتمامات، وأن ظلت كلها محتفظة بمستواه الفني الرفيع الذي عرف به، وحرص على تحقيقه في كل ما كتب، وهو ما تحملت مسؤوليته، حتى تجاهه هو نفسه، إذ مع مرور السنوات نسي قيمة ما أبدعته براعته، وككل فنان أصيل، لم يذايله الشك في قيمة ما كتب، وكان يحاصرني بهذه الشكوك مع صدور كل كتاب من المجموعة، لا يطمئن باله إلا بعد أن تتوالى مكالمات الأصدقاء، وكتابات النقاد، وكلها تثني على مستوى الكتاب، وتشيد بقيمته الفنية والأدبية.

لعل يحيى حقي هو الكاتب الوحيد الذي قرر اعتزال الكتابة، وهو في أوج صحته، وقبل أن يصل إلى سن السبعين بعدة سنوات، وما زال معتزلاً حتى اليوم، بالرغم من حيوية تفكيره ويقظة ذاكرته، وهو ما تشهد به أحاديثه الإذاعية والتليفزيونية والصحفية، التي لم يتوقف عنها إلا منذ شهور قليلة.

اعتزل يحيى حقي الكتابة في أوائل السبعينيات، وقبلها بنحو عشر سنوات كان قد توقف عن كتابة القصة القصيرة، فنه الأدبي الأثير، الذي حقق فيه أهم إنجازاته الفنية، مكتفياً بمقالية الأسبوعيين اللذين واظب على كتابتهما في جريدتي «المساء» و «التعاون» طوال الستينيات ومستهل السبعينيات.

ومن الطبيعي أن يسأل كثيراً عن سبب توقفه، طوال هذه المدة، عن الكتابة في فنه الأثير إلى نفسه، فكانت إجابته تدور حول التغير الجذري الذي طرأ على مجتمعنا، وحاجته إلى تحسس هذا التغير، وآثاره في المجتمع والناس، وأضاف مرة.

«أنا ضيق الصدر بكل القصص التي تعالج مساوىء العهد القديم، أريد قصة تصور فلاحاً تسلم خمسة فدادين من الإصلاح الزراعي، وتأثير ذلك عليه، وكيف حمل المسؤولية. وكيف تغيرت حياته؟

«وأقول لعل الأمل أن ينشأ، مع محاولات محو الأمية وانتشار وسائل نشر الثقافة، من بين هذه الجموع ذاتها من يعبر عنها وعن حياتها».

ـ الصورة «الكأنية»:

انصرف يحيى حقي عن كتابة القصة منذ عام ١٩٦٢، غير أنه قرب نهاية سنة ١٩٦٧ فاجأ قراء يومياته في «المساء» بقصة متكاملة ظل ينشرها خمسة أسابيع متتالية بعنوان «كأن»... دون أن يذكر أنها قصة.

ولولا أنه واظب على تسليمي نسخة من كل حلقة من حلقات تلك القصة بعد أن يصحح أخطاءها المطبعية بقلمه، لما تنبهت إلى شكلها الفني الناضج وما يتضمنه من محاولة للتجديد، فعرفت بها لأول مرة في مقال لي بمجلة «الإذاعة» (١١/ ١/ ١٩٦٩)، وذلك قبل أن يتحدث عنها يحيى حقي بسنوات، في حديث له بمجلة «صباح الخير» (٦/ ١/ ١٩٨٣)، مما جاء فيه.

«... ومن الكتابات التي نشرتها بجريدة «المساء» ولم تنشر في كتاب بعد، نشرت بعد ذلك في الكتاب رقم (١٩) من «مؤلفات يحيى حقي» وعنوانه «الفراش الشاغر وقصص أخرى» قصة اسمها «كأن»، وأنا أقصد «بكأن» هذه رأيي في الفن... فالفن ليس نقلاً من الواقع... كأنما كل عمل فني ـ في رأيي ـ مسبوق بكلمة «كأن»... كأني أرى العالم، وهذه الصورة «الكأنية» لها صدقها الذي يطابق الصدق الواقعي، مع أنه كأن... هذا هو الشرط في الفن... وهي صورة حقيقية، أو هي الحقيقة التي يجب أن تميل لها الحقيقة الأخرى الواقعية».

في قصة «كأن» لا يكتفي يحيى حقي بتقمص شخصية بطلها السفاح الشاب الذي حكم عليه بالإعدام، لخطفه الأطفال الصغار، والاعتداء عليهم جنسياً ثم خنقهم... والتحدث باسمه، وتصوير بشاعة جرائمه ودوافعها النفسية والاجتماعية، ثم إحساسه بالخوف وهو جالس في زنزانته ينتظر تنفيذ حكم الإعدام فيه... لم يكتفِ يحيى حقي بكل ذلك وقد حققه بتوفيق كبير، نقلنا معه إلى بيئة ذلك الشاب في عشش الترجمان، بل صحبنا معه كذلك خلال عملية التقمص نفسها، وصور لنا ببراعة فائقة الجهد النفسي الشاق الذي بذلَه ليخرج من شخصيته الأصلية، ويحل في جسد بطله وروحه، قبل أن يستطيع التحدث بلسانه، والاعتراف الكامل ـ نيابة عنه ـ بأدق تفصيلات حياته وأخفى خلجات نفسه وانفعالاتها...

ولم تكن «كأن» هي القصة القصيرة الوحيدة التي نشرت على أنها مقال، ففي كتبه التسعة التي تضم مقالاته قصصاً قصيرة أخرى مكتملة، تحتاج إلى الاكتشاف والتحليل، خاصة بعد اتساع مفهوم القصة القصيرة، وتساهل النقد الحديث مع «اللوحات» الأدبية، وقصائد الشعر المنثور، وغيرها من التعبيرات الأدبية الموجزة، واعتبارها أنواعاً من القصة القصيرة.

وقد كان يحيى حقي سباقاً إلى كتابة اللوحات الأدبية، فألحق بمجموعته «عنتر وجولييت» عدداً منها قال عنه في مقدمته لها:

وقد ألحقت هذه القصص بشيء لا أجد له وصفاً ينطبق عليه أصدق من كلمة «لوحات»... فهو متردد بين الانتساب من قريب

إلى المقالة، والانتساب من بعيد إلى القصة القصيرة، فليس غرضه الأول هو عرض-آراء، بل وصف الحياة وطبائع البشر، فعسى ألا يتهمني الناس بأنني أبعث من القبور هذا النوع من الكتب القديمة التي يقول مؤلفها في مقدمتها إنه سيأخذ من كل فن بطرف».

وحين تقرأ تلك اللوحات لن تجدها بعثاً لذلك النوع من الكتب القديمة، بقدر ما هي تطوير لفن المقالة الأدبية، وهو فن ليس له تعريف محدد، ولا يعالج موضوعاً دون غيره، فقد يكون ذاتياً، يعبر عن مشاعر الكاتب وقت كتابته، وقد يكون وصفياً لبعض مظاهر الطبيعة، أو نقداً لسلوك شائع، أو دعوة لفكرة ما، أخلاقية، أو دينية، أو إصلاحية... إلى غير ذلك من الموضوعات والأفكار اللامتناهية التي دفعت ناقداً حصيفاً كالدكتور جونسون إلى القول بأن المقالة «نزوة عقلية لا ينبغي أن يكون لها ضابط من نظام. هي قطعة لا تجري على نسق معلوم ولم يتم هضمها في نفس كاتبها...».

- نكرات الحياة:

كانت الكتب التي تحوي مقالات يحيى حقي أربعة هي:

- فكرة... فابتسامة.
- دمعة... فابتسامة.
- ناس في الظل.
- حقيبة في يد مسافر.

فأضيفت إليها في الطبعة الجديدة خمسة أخرى وهي:

- من فيض الكريم.
- صفحات من تاريخ مصر.
- تراب الميري.
- من باب العشم.
- كناسة الدكان.

الكتاب الأول والثاني يضمان مختارات من يومياته في جريدة «المساء» وبعض مقالاته في مجلة «المجلة»، لا يكاد يجمع بينها موضوع واحد، أما «ناس في الظل» فترسم صوراً صادقة لنكرات الحياة أو «الكومبارس» كما يسميهم أحياناً، بعضهم ليست لهم أسماء، وإنما نعرفه من حرفته كالعازف في الأوركسترا الكبير، أو الراقص وسط المجموعة، وأحياناً أخرى تكون لهم أسماء، ويكون الكاتب قد تعرف عليهم شخصياً، ولكنه لاحظ حرمانهم من الأضواء والشهرة، بالرغم من اتقانهم لعملهم وإخلاصهم فيه، فأراد أن ينصفهم بهذه اللوحات التي رسمها لهم.

و «حقيبة في يد مسافر» أقرب لأدب الرحلات، منها لأدب المقالة، إذ يسجل فيها الكاتب رحلة قام بها إلى فرنسا، ويسجل ملاحظاته على الحياة والحضارة هناك، غير أن أسلوبه الحر في تسجيل هذه الرحلة، وانشغاله طوالها بهموم بلاده ومشكلاتها،

ودعوته الملحة لبعث فكرة الجهاد الديني بين المسلمين، باعتباره الوسيلة الوحيدة لنهضتهم من تخلفهم، يقترب بالكتاب من أدب المقالة. وقد أضيفت إليه في طبعته الجديدة رحلات أخرى قام بها يحيى حقي إلى البحر الأحمر والصين وألمانيا وسجلها في بعض مقالاته.

«من فيض الكريم» مقالات دينية تدور حول ذكريات الكاتب في طفولته وكيف أدرك معاني الغيب والشهادة والإيمان والصلاة وطقوس المسلمين في شهر الصيام وعيد الفطر وعيد الضحية... إلخ... أما «صفحات من تاريخ مصر» فيحوي وقفات عديدة عند المواقف الهامة في تاريخ مصر منذ أقدم العصور حتى قيام الثورة، مع التوقف بصفة خاصة عند ثورة ١٩١٩ وأبطالها، من خلال خبرات الكاتب وقراءاته.

«تراب الميري» تصوير دقيق لحياة الروتين في دواوين الحكومة، وقد خبرها الكاتب أكثر من نصف قرن، مع نقدات لاذعة، ونظرات صائبة في سبل إصلاحها. أما «من باب العشم» فزاوية التسجيل والنقد فيه موجهة للشعب أكثر من حكامه، ومقالاته كلها تقريباً صادرة من ذلك الحب القاسي الذي يضخم عيوب المحبوب، وعاداته السخيفة، في محاولة جادة لإقناعه بإصلاحها، والإقلاع عن كل سلوكياته المرذولة.

أما «كناسة الدكان» فيجمع ذكريات الكاتب وخواطره حول ثلاث مراحل من حياته، وهي الطفولة وبداية وعيه بالمعاني الكبرى

في الحياة كالموت والحب والجنس، والمرحلة الثانية هي التي قضاها أميناً للمحفوظات لقنصليتنا بجدة عامي ١٩٢٩ و ١٩٣٠، في حين تضم المرحلة الثالثة مواقف وشخصيات متنوعة من حياته أثناء صباه وشبابه وشيخوخته، حتى ليمكن اعتبار الكتاب مكملاً للسيرة الذاتية للكاتب التي نشرت مع المجلد الأول من مؤلفاته.

**المقالة القصصية:**

كل مقالة في هذه الكتب التسعة عمل أدبي متكامل فيه من الفن وجهد الصنعة ما يكفل له البقاء... كل مقال منها له وحدته الفنية وتخطيطه الهندسي الدقيق، وفيه من عناء التعبير والتصوير ما يجعله ينفذ إلى أعماق القارىء ويهزه ويؤثر فيه. وفي كل منها من الخبرة بأدق خلجات النفس البشرية وحقائق الحياة اليومية والعلاقات الاجتماعية ما يزيدنا فهماً لنفوسنا وحياتنا، ومن ثم يرتفع به إلى مستوى العمل الأدبي الموحي.

وفي هذه الكتب تلك الخاصية الهامة التي تعتبر عنصراً أساسياً من عناصر أدب يحيى حقي. وهي تلك اللهفة المشبوبة التي تطالعك في كتاباته كلها ـ وبصفة أخص في «قنديل أم هاشم» و «خليها على الله» ـ لسوء أحوال بلده وأهلها، ورغبته الملحة في أن يصلحوا أحوالهم، ويطهروا نفوسهم، وينظفوا حياتهم، وعلاقاتهم ببعضهم البعض.

بالإضافة إلى ذلك تحوي هذه الكتب التسعة كماً هائلاً من الحقائق والمعلومات عن حياة المؤلف وتجاربه وذكرياته وعن تاريخ

مصر وحياتنا الشعبية وعاداتنا وتقاليدنا ومعظمها اندثر الآن، أو في طريقه للإندثار، وعن الحياة في الخارج والعادات والتقاليد هناك، وعن الكثيرين من أعلام الفن والفكر والسياسة... بصورة تدعوني إلى أن أشكر الظروف التي دفعت يحيى حقي إلى التخلي عن كتابة القصة والرواية في ذلك الوقت المبكر والتفرغ لكتابة مقاليه الأسبوعيين في «المساء» و «التعاون» فمن تلك المقالات تكونت الغالبية العظمى من تلك الكتب التسعة، ولولاها لتبددت تلك الثروة من الحقائق والمعلومات، وكنت قبل صدور هذه الكتب ممن يلومونه لتوقفه عن كتابة القصة.

نجح يحيى حقي في تقديم هذه الثروة من المعلومات والحقائق والملاحظات بأسلوبه الفني الممتع، وعنايته الفائقة باختيار كل لفظة، وبنسج كل تشبيه، والتخطيط العام لكل مقال بما يتفق مع مضمونه، بل لعلي لا أغالي إذا لاحظت أنه ظل محتفظاً في الكثير من تلك المقالات بنكهة القصة القصيرة وأسلوبها، وهو ما دفعني إلى ختام مقالي عن كتابه «فكرة... فابتسامة» (مجلة «الكاتب» العدد ١٦ ـ يوليو ١٩٦٢) بالقول:

«ويحيى حقي بهذا الكتاب يحيي من جديد فن المقالة الأدبية، ويرتفع به إلى لون ممتع فيه النقد الاجتماعي الراقي الذي يعتمد على التصوير الفني الدقيق ولا يخلو في الوقت نفسه من عبير القصة ونكهتها...».

وقد أسعدني أن يؤيد المفكر الكبير فتحي رضوان هذه الفكرة

ويطورها في مقال له بعنوان «ألفاظ يحيى حقي» نشره في العدد الخاص الذي أصدرته مجلة «الثقافة» في مناسبة بلوغ يحيى حقي السبعين من عمره في يناير سنة ١٩٧٥ ، وجاء في ختامه:

لقد كف يحيى حقي عن كتابة القصة القصيرة، وحسناً فعل، لا لأن القصة القصيرة لم تكن قط أفضل نتاجه، بل لأن قصصه القصيرة. لو استرسل في كتابتها ومطالعة الناس بها، كانت ستحول بيننا وبين الاستمتاع بهذا الفيض من الأفكار والمداعبات، والتصورات والصور التي تتسع لها، مقالاته القصصية، وتضيق عنها قصصه، فقد كانت القصة بموضوعها، وبالشخصيات القليلة التي يجب أن تقتصر عليها، ستفرض على خواطره وشوارده وسوانحه قيداً، وكانت ستحرمنا قطعاً من هذه اللطائف البالغة الجمال والعذوبة والذكاء وفنون المكر الطيب، التي امتلأ بها مثلاً كتابه «حقيبة في يد مسافر».

«ولا شك أن يحيى حقي، حينما تحرر من القصة الصغيرة، وانطلق يكتب حيثما يشاء، ما يخطر على باله، أنشأ لوناً جديداً من الأدب الذاتي، هو ما أُسميه «المقالة القصصية» التي نجد أصلها البعيد في مقامات الحريري وبديع الزمان، والتي جددها إلى حد ما، المويلحي صاحب حديث عيسى بن هشام، والتي أخرجها ألطف ظلاً، وأكثر تحرراً من المحسنات البديعية إبراهيم المازني، ليأتي يحيى حقي آخر الأمر، فيجلوها فناً قائماً بذاته، لا يجاريه فيه أحد من أصحاب الأقلام في مصر والبلاد العربية، لأن مزاج يحيى حقي،

وتنوع ثقافته، وتجدد ينابيعها، وأسفاره إلى الصين وروسيا، وإلى أوروبا، وبلاد العرب والترك وربما العجم، جعلته أهلاً لأن يكتب هذا اللون المنفرد الفذ من قصص المقالة أو مقالات القصص، ولهذا قد جرت عادتي أن أسارع كلما صدر لي كتاب متواضع إلى إهدائه إلى: (الأستاذ يحيى حقي أمير المقالة القصصية. . .).

وأذهب خطوة أخرى أبعد من ذلك، فأزعم أن في هذه الكتب التسعة درراً قصصية مكتملة المقومات، لا تحتاج إلا إلى القراءة المتأنية، والتحليل الفني الدقيق، لتكشف عن جوهرها ولآلئها. . . أمثل لها بقصتي «الحكاية وما فيها» و «الشجرة والبلطة» في كتاب «فكرة. . . فابتسامة» و «وجهاً لوجه» و «الزهرة والأصيص» في كتاب «كناسة الدكان».

الحق أن يحيى حقي ما زال لديه الكثير ليقوله لنا، بالرغم من مرور أكثر من ربع قرن على توقفه عن الكتابة، وما زالت كتاباته، التي أصبحت مطبوعة وميسرة للباحثين، بحاجة إلى الكثير من البحث والدرس والتأمل، لتبوح لنا بكل أسرار جمالها.

## ١٣ ـ الموت في حياة يحيى حقي

عام ١٩٤٢ تزوج يحيى حقي كريمة أحد المحامين المشاهير بالفيوم. . . كان قد بلغ السابعة والثلاثين من عمره. . . ولم تدم سعادته معها ـ كما يقول في سيرته الذاتية: «أشجان عضو منتسب» ـ أكثر من ثلاثة أشهر «أصيبت بعدها بمرض خطير مؤلم سحب النور

من عينيها، وسرعان ما توفيت بعد أن أنجبت لي وحيدتي «نهى» وتركت في نفسي حسرة لا تنقضي».

ويصور يحيى حقي هذه المأساة في لوحة: «الموت» التي كتبها عام ١٩٤٥: «حين يتقدم الليل، تتصنعين الرقاد، هادئة كالعصفور، يأوي متعباً إلى عشه، يضم رأسه إلى جناحيه، ويغمض عينيه، مستسلماً لمشيئة الرحمن، توهمين أهلك وأعزاءك أنك قد أغفيت ـ وإن كان رقادك على مضض ـ ليناموا هم بسلام أهب من سباتي مذعوراً، في بهمة الليل، والسكون شامل، وكل ما في الغرفة أشباح غامضة، فأتبين جسدك الرشيق كالطيف الشفاف، وأجدك قائمة، قد انحنى رأسك يكاد يلمس الفراش، إنك تسجدين لله عسى أن يرحمك ويخفف عنك العذاب، تمدين في حذر إلى كوب الماء يداً يكاد خاتم العرس القريب يسقط من أصبعها النحيلة... فإذا ما تلاقت نظرتنا، تبسمت وعدت إلى رقادك، تظنين أنني لم أسمع أنتك المكتومة».

عروس على فراش مرض الموت، دقيقة المشاعر رغم محنتها، تتوجع من لسعة بعوضة، وتتأذى من أهون الدواء، وتجفل من منظر الحقنة فإذا بها عند الإبتلاء صابرة، تتحمل مبضع الجراح وهو يمزق لحمها بغير مخدر، وتتجرع أشكالاً وألواناً من السموم، وتغوص الحقنة حتى... في مقلتيها... «ما كان أطول عذابك، أتلومينا إذا صرخت أنانيتنا اليوم وقلنا: ليتها بقيت مريضة مقعدة وظلت بيننا أبداً».

ولقد أحست طفلتها الرضيعة بقدوم الموت، كما تحس الطيور بمقدم العاصفة، لكنها لم تستطع أن تحث أمها على الهجرة... أو الخلود إلى كهف يعصمها منه «وطرق الباب طارق لم يسمعه أحد إلا طفلتها الرضيعة، فها هو ضحكها ينقلب نحيباً لا ينقطع أربعة أيام... من القادم؟... أيها الإدراك المكنون في جسم رضيع: انطق ولو أهلكك البوح. ماذا رأيت؟ والطارق صابر بالباب، فلما جاءه الإذن دخل علينا، فانبعثت منها رائحة صلصال مبتل. لم تره عيوننا، ولكن أرواحنا شعرت بقدوم ضيف غريب: عليه بشاعة العدم، وجمال الخلقة الكاملة، فيه إشراق الحكمة في ذاتها، وإظلام عبث جدواها، نحن أيها القادم لا نعرفك إلا باسم واحد هو الرعب. أحنينا أمامه الرؤوس، ووقفنا بين يديه جهلة حائرين... ودار بينهما كلام أشرق له وجهها، وطاب حديثها ورضيت نفسها»...

خلفت له «الحسرة» و «الطفلة» وشعرنا بأنه يؤنب نفسه على الأكل والنوم، ويدهش لابتسام البعض مع مرور الأيام، رغم يقينه من الصراع الدائر بين الحياة والموت: «وخرجنا من حيرة الموت إلى حيرة أشد قسوة. حيرة الحياة. كانت قد أرخت لنا قبضتها قليلاً، فسارعت وشدتها بقوة وجبروت على أولاد لها ضعاف حائرين... أكلنا... ونمنا. وبعد أيام تسربت أولى الابتسامات إلى بعض الشفاه الحزينة».

تجربة مرهقة، تترك صاحبها بعد كتابتها كالخرقة المبلولة،

يهدها الأعياء، ويعتصرها الخواء. فنقل التجربة، يفرض على الفنان استدعاءها ومعايشتها من جديد، والإحساس بآلامها لحظة بلحظة، حتى إذا ما انتهى من عزفها، تمزقت أوتاره، وتهشم عوده، ربما من أجل هذا، لم يعد يحيى حقي إليها مرة أخرى، فأصبحت قطعة فريدة من أدبه... بل في أدبنا. إنني أميل إلى أنه يبتعد عنها كلما تذكرها... يكفيه العذاب مرتين: مرة عند معايشتها، ومرة عند استحضارها للإدلاء بشهادته... أعصابه خيوط عنكبوت لا تحتمل أكثر من هذا...

من الكتاب من طرقت أعصابهم من فولاذ.. كتب صديق لجوستاف فلوبير يخبره أن زوجته المريضة مشرفة على الموت... سارع فلوبير إلى الكتابة إليه لا ليسري عنه، أو يتمنى لها الشفاء، وإنما ليقول: «أمام ناظريك منذ الآن لوحات بديعة تتيح لك دراسة طيبة، والثمن الذي تدفعه لهذه الدراسة فادح ولا ريب، هيهات للبرجوازي أن يفطن أننا نكتب له بدم قلوبنا، فلم تنقرض بعد سلالة فرسان حلبة المصارعة منذ الرومان، فإن كل فنان هو من هذه السلالة، إنه يعرض ألمه وعذابه على الجمهور من أجل تسليته»...

ويعقب يحيى حقي على هذه الرسالة بكتابة: «أنشودة للبساطة» قائلاً: «إن الفنان في تلهفه على استغلال كل ألم يصادفه ونقله من نطاق حياته وهو بشر إلى نطاق عمله وهو فنان، يذهب أحياناً إلى حد التنكر لإنسانيته: فلا أعرف وصية تروع القلب، بغلوها ونفعيتها وأنانيتها وتضحيتها بالفضائل، من أجل شيء لا أملك نفسي من بعد

أن اسميه وهما من الأوهام وباطلاً من الأباطيل، مثل وصية لجوستاف فلوبير إلى أحد الكتاب من أصدقائه»... انظر إليه وهو يوصي صديقه بأن يرقب بعين الدارس المحايد خطو الموت إلى زوجته ليعرف كيف يصف موقفاً مماثلاً في قصة له... «إن كان هذا هو الفن فالله الغني».

وإذا كان حقي لم يعد إلى تجربته مع فقد زوجته، فقد حدثنا عن أول موت واجهه بعد نحو خمسين عاماً من حدوثه. موت زميل له من زملاء مدرسة السعيدية (١٩٢٠) لا يعرف آماله أو همومه... لا يعرف حتى اسمه. فكان لهذه المواجهة عنده «أثر العنف المزلزل» لأنه رأى نفسه لا يحضر «موت إنسان، بل موت الإنسان».

كان يراه وقت الفسحة في الحوش، أو هو راكب الترام، أو متشعبط على سلمه. لم يدر بينهما كلام، ولم يتبادلا تحية، ولكنه كان مع ذلك مفروزاً عندي عن بقية زملائي المجهولين غير منضم إلى شلة، تكفيه نفسه، معتزاً بكرامته، يستوقف نظرتي انفراده بكبسه طربوشه فوق رأسه، كأنما يلبسه لبس العمامة، رأس ضخم يبدو داخل الكبسة كأنه غير مستدير بل مربع كحلقة العمامة».

ويوالي حقي رسم الصورة من الخارج لينفذ منها إلى الأعماق فعيناه صافيتان يترقرق فيهما الحياة، تريدان أن تضحكا، ومنك أن تشاركهما الضحك في صمت، نظرة ثابتة غير تائهة، ولا مبعثرة، كأن النظر عنده لا يعني إلا التأمل... وقد جعلته هذه النظرة يقرر أن رأسه الضخم يحوي عقلاً هو أيضاً ثابت غير مضطرب ولا

مرتبك، له قدرة فائقة على الترتيب والتصنيف وتقديم الأهم على المهم الملل عنده نوع من الدلع، والصبر رأس الفضائل.

ومن الخارج أيضاً ينفذ إلى مستواه الاجتماعي: «ربطة عنقه مشتراة ولا ريب من على عربة يد، أو علاقة في درفة في سوق البواكي بالعتبة الخضراء. بريق على فشوش، ولون لا تضمه (باليت) أي فنان حتى ولو كان من أنصار السيريالية، ومع ذلك كان من الواضح أنه معتز بأناقتها، لأني لم ألمحها قط مزحزحة من تحت ترقوته إلى يمين أو يسار، أو الطية القصيرة التحتانية منفلتة هاربة من تحت الطية الطويلة الفوقانية...».

على الجملة، كان كل شيء فيه ينتهي إلى أنه من أصل ريفي متقشف مستور رغم الفقر، وأنه كان شاباً مثابراً جاداً يتطلع إلى المستقبل فاتحاً ذراعيه لأمال عراض. أما جسمه فخليق «بأن يعيش مائة سنة دون أن يعتم بصره أو يتهتم فكه».

في ظهر هذا اليوم، كان الطالب يحيى حقي راكباً همداناً في آخر مقعد في العربة القاطرة. ظهره إلى السائق في مقدمتها، وأمامه العربة المقطورة تتأرجح من فوق لتحت ومن يمين إلى يسار حين رآه واقفاً مزحوماً مشعبطاً على حافة السلم الكنز في مقدمة هذه العربة. قد تثبت له قدم وبقيت الأخرى طليقة كأنها متلذة بحريتها في الهواء. في كل مطب يضرب الكعب الحر الكعب الثابت ثم يفترق عنه. في لغة ذراعه اليمنى رزمة من الكتب لا بد من ضغطها على ضلوعه ونحو إبطه لئلا تنفرط وتسقط، وذراعه اليسرى ملتفة

كالحلقة الناقصة حول العمود الحديدي الواصل بين سقف العربة وأرضها، يمسكه به عضة من ثنية كوعه عليه وهذا وضع أشد إراحة له مما لو قبض عليه بيده اليسرى فتلسعها حرارته ويدب فيها الخدر بعد قليل.

ويوالي الوصاف الأكبر رصد دقائق المنظر تمهيداً لوقوع الكارثة، دون أن يخشى اللفظة العامية كعادته - رغم ولعه بالفصحى - ما دامت اقتضتها الدقة التصويرية أو الخلجة النفسية. ويؤكد مرة ثانية على «عضة ثنية الكوع» التي شاركت مشاركة فعالة في الوصول بالفاجعة إلى ذروتها.

كانت رزمة الكتب تدور مع جسمه، وتصدم وجه جدار العربة الأمامي الفضي فيميل، ويزيد - وهو يبتسم - من ضغطها على هذا الجدار حتى يملك توازنه إلى أن ينقضي المنعطف ويستقيم الشريط. وانثنى الترام إلى اليمين ليعبر الكوبري، فتمايل الركاب ضد حركته، وصدم بعضهم بعضاً بالأكتاف، وهم يسخطون ويبتسمون معاً. وفي لحظة مرت كالبرق رأى رزمة الكتب تدور يساراً مع قدمه الطليقة لتصدم وجه جدار المقطورة وأصبح جسمه كله معلقاً في الفراغ بين العربتين دار حول كعبه الثابت «تراخت عضة كوعه على العمود من عضة الجذب إلى اليسار، انقلب العمود من الجزء الناقص من حلقة ذراعه اليسرى. شد نقلة كعبه الثابت وأزاحه عن موضعه. لا أنسى منظر أصبعه البنصر في يده اليسرى تحاول أن تستدير لتقبض على العمود. العمود أضخم من حلقته كدت أسمع حكة هذا الأصبع

بالحديد. لا شك أن جلده قد تسلخ».

وهوى... وغاب عن عينيه... تناثرت الكتب كرش الملح. «ثم طب، طب. فقفزت المقطورة مرتين كأنها هرست ريشة وضعها شاب معابث على الشريط مرة بالعجلة الأمامية ومرة بالعجلة الخلفية». والتشبيه ـ بطبيعة الحال ـ مع الفارق، فالريشة لا تجعل المقطورة تقفز مرتين وتحدث الصوت الذي سمعه. ويبدو أن حقي كان يصور إحساسه بلين الجسد تحت العجلات الفارمة. ومع ذلك... فما دام شبه الجسد بالريشة. فقد كان عليه أن يشبه الترام بشيء آخر يجعل من دهسه للريشة أمراً مقبولاً لكن دعونا من هذه الجملة الاعتراضية غير الضرورية لنتابع متابعته الريفية للفاجعة.

كل من شاهد مصرعه تكهرب جسده وامتقع لونه «أحسست أن شعر رأسي كاد يقف، فالفروة سخنت فجأة والمتني. نزلوا وجروا إلى الوراء عشرة أمتار، فإذا به ملقى على ظهره فوق أسفلت يكاد يغلي. وقد بترت ساقه بتراً تاماً من فوق الفخذ، وانفصلت مطرودة بعيدة عنه، لا يزال حذاؤها في القدم، ورباط الحذاء غير منحل.

شل الارتباك والذهول الجميع... الخوف... الذعر... وفجأة برز «محضر الكيمياء» بالمدرسة من وسط الزحام ذايله انمحاؤه وربكته. خلع جاكتته وألقاها على كتف أحد الواقفين، أخرج مناديله يحاول بها كتم العروق المهتزئة، فينفجر منها الدم الأحمر في نبضات. بلهجة آمرة صادمة طلب أن يسعفوه بقميص ليعصب به الساق فوق القطع «لا زلت أذكر صوت تمزيقه القماش

رغم الضجة، وكنت قد اندفعت فوقه، ربما بتدافع الواقفين ورائي. فمن يكاد يلمس فمه. العينان هما هما صافيتان. الفم مطبق. لم يصدر منه أنين ولا توجع ولا آهة أو تنهيدة. لم يجز على أسنانه. شمل الوجه استسلام لا حد له. ولم يغب عن وعيه ولكنه لم ينطق بكلمة...».

وكما تأمل تصاريف الحياة، ودهش لأكله ونومه وابتسام البعض بعد وفاة زوجته في لوحة «الموت» فإنه يعجب هنا للنفس البشرية التي تنصرف بعد قليل إلى الاهتمام بأمور أخرى وإن اتصلت بالواقعة: «لم أنسَ إلى اليوم نظرته وهي تدور علينا، تنطق بالود وكأنها تقول لنا تعجبوا معي لما حدث ومع أن نظرتي بقيت مسمرة على وجهه إلا أنها زاغت بعد قليل لاهتمامات حقيرة أخرى منظر الدم المتجمد فوق الأسفلت الساخن وقد أغمق لونه. ماسورة العظمة المغروزة وسط الجزء الباقي من الفخذ وحافتها المشرشرة، منظر لحم الإنسان من الداخل ولم أكن رأيته من قبل، الحذاء المبتور ورباطه غير المنحل. منظر كامل أفندي الأزوت (محضر الكيمياء) متألم وسعيد معاً».

وكما وقف حائراً وهو يواجه الصراع الدائر بين الحياة والموت في لوحة: «الموت» نراه يقف نفس الموقف في لوحة: «وجهاً لوجه» وهو يطل على تلك اللحظة المذهلة التي تقلب الحياة فجأة إلى موت... الأنا فيمن يلفظ آخر أنفاسه إلى: هو، أبدية تنقل بقية الوجود إلى عدم... الحركة إلى جمود... تعدد تعبير متجدد إلى

تسلل قناع على وجه: «إنه السر الإلهي لا نملك إزاءه إلا السكوت. ليس في يدنا علاج، ولا طاقة لنا على الفهم. سكوت يجمع بين بلسم الرضا والتسليم بحكمة الله، وجرح حسرة بلهاء مشوبة بشيء من حنق مكتوم نخجل من الجهر به فالذي يجهر به نراه جن أو كفر».

رسم يحيى حقي هذه اللوحة عام ١٩٦٤. وقد أنقذها فؤاد دواره من النسيان فنقلها من جريدة: «المساء» إلى آخر مؤلفات يحيى حقي: «كناسة الدكان». وسر حقي سروراً بالغاً، وعبر عن امتنانه حينما قال لدواره: «لو أنك لم تنقذ غير هذا المقال لكنت قد أسديت لك الكثير». والغريب أن حقي لم يستفد من هاتين التجربتين المريرتين في أعماله القصصية، لقد واجه الموت في العديد من قصصه، لكنه لم يقارب أحاسيس أو صور لوحتيه، في: «الدرس الأول» التي صرع فيها خفير المزلقان تحت عجلات القطار. بيد أنه لم ينسَ علاقة الترام بالموت في قصة: قنديل أم هاشم «فقال وهو يصف ميدان السيدة زينب، لا يزال الترام هنا وحشاً مفترساً له في كل يوم ضحية غريرة».

الموت الثالث في حياة يحيى حقي موته هو في يوم الأربعاء الرابع عشر من جمادى الثاني عام ١٤١٣ هـ الموافق للتاسع من ديسمبر (كانون أول) عام ١٩٩٢ لكن سكرات الموت لم تمكنه من تصويره ومن يدري؟... ربما أهدانا لوحته في يوم ما. فقد كان الوصاف الأكبر يركب الصعب دائماً. وفي انتظار هذا اليوم، علينا أن

نعيد قراءته مرات ومرات، فربما وهبنا أسرارها. . . وكل قراءة جديدة، صياغة جديدة.

## ١٤ ـ يحيى حقي ناقداً

بجانب الإنجاز الهام والباهر والرائد الذي حققه ـ يحيى حقي ـ في إبداع القصة القصيرة والرواية القصيرة، وتقنين شكلها ومعمارها الفني وإعطائها مذاقاً مصرياً دافئاً في مضامينها وخطابها المصري الإنساني. . . فقد كان ليحيى حقي مساهمات نقدية جديرة بالدراسة والتأمل وبحث سماتها النظرية والتطبيقية فيحيى حقي كاتب يتمتع بثقافة شمولية في فنون الأدب والفن التشكيلي والموسيقى والمسرح والسينما. . . أهلته ليقدم نوعاً من النقد الجمالي الذوقي التأثيري الذي يجدد مفاهيمنا ورؤيتنا لمعنى الفن والأدب وعلاقتهما بالواقع. . .

### أولاً ـ سمات رؤيته ومنهجه النقدي:

يعفينا ـ يحيى حقي من تحديد رؤيته ومنهجه النقدي فيقول في مقدمة كتابه «خطوات في النقد»: «لا أنكر أنني لم أخرج عن دائرة النقد التأثري. . . فليس في كلامي ذكر للمذاهب، ولعل السبب أنني لم ألتحق بكلية آداب في إحدى الجامعات لأدرس النقد دراسة منهجية تاريخية» غير أنه لا يقف عند حدود التذوق التأثري بل يهتم بالدلالة الاجتماعية فيقول في كتابه (عطر الأحباب). . . «يدفعني مزاج فطرت عليه إلى أن يكون من أحب مطالبي من العمل الأدبي

الإنتفاع بثمرتين غير مألوفتين تجد فيهما نفسي راحتها ومتعتها وغذائها المفضل: الأولى هي الدلالة الاجتماعية والثانية هي الدلالة على مزاج المؤلف» ويقول: «من أجل هذا أحب متى فرغت من تقييم الأثر الأدبي طبقاً لقواعد النقد المتعارف عليها اليوم أن أتجاوز قيمته الجمالية أو الفنية الحرفية إلى دلالته الاجتماعية... أحب أن أتجاوزها أيضاً إلى تأمل وجه المؤلف الذي لا أجده في الفنون الشعبية، وجه الفرد الذي أمدني بغذاء للعقل والروح، إن همي الأكبر أن أتصل به وجدانياً. أن أطل من خلال الكتاب على أسرار قلبه وجمجمته وأتعرف طبعه ومزاجه واعتداله وانحرافه، وقصده وحيلته ـ».

ولا يخرج هذا النوع من النقد عن مذهب النقد الانطباعي التأثري الجمالي المعروف سلفاً وهو من نوع النقد أقرب لمزاج المبدعين... غير أن يحيى حقي ـ يكسبه بخبراته الإبداعية وذوقه الرفيع بعضاً من التأملات والنزعات الخصوصية التي تعكس موقفه كمبدع من وظيفة وجدوى النقد.

يقول يحيى حقي. في (عطر الأحباب): «أما نفع مثل هذا النقد فإني من المؤمنين أن معرفة النفس تدعيم لا زلزال فأحسب أنه ينفع المؤلف لأنه يعينه على إدراك تكوينه الفني كما تنعكس صورته من خلال كتابه عند الباحث عن هذا التكوين، وحتى لو بقيت لدي شبهة بأن مثل هذا النقد قد يضر المؤلف لأنه يعينه على إدراكه للعقد النفسية سيكون قاضياً عليها شافياً له منها، قاضياً بالتالي على حفزها

له على الإنتاج في المنهج الذي أتيح ويسر له وجاء موافقاً لطبعه حتى لو صدق هذا فإن بريء من نية الإفساد لأنني أعتقد أن المؤلف معتد دائماً بنفسه، لا يقرأ النقد، وإذا قرأه لا يتأثر به، وحتى لو قرأ وتأثر لا يمتنع عليه أن يقيم توازناً جديداً».

والعبارات الأخيرة تكشف عن تعقد وتناقضات نظرة يحيى حقي لعملية وجدوى النقد الأدبي والفني، فهو يتعالى عليه ويشجب أثره وفائدته للمبدع، ولعل هذا الموقف سيكشف عن مدى الأحكام النسبية والذاتية التي خضعت لها تقييمات يحيى حقي للأعمال الأدبية التي اختارها وتعرض لدراستها ونقدها، وهذا مما سنكشف عنه في تتبع الجانب التطبيقي من نقد يحيى حقي. . .

أما القضية النقدية الأسلوبية التي اعتنقها ودعا لها بإلحاح ووعي يحيى حقي. . . فهي تبشيره بحاجتنا إلى أسلوب جديد وقد تبلورت في محاضرته التي ألقاها في جامعة دمشق في عام ١٩٥٩.

يقول «القضية التي أريد أن أعرضها عليكم هي أننا فيما أعتقد لن نصل إلى إنتاج أدب نجد فيه نحن أنفساً أولاً مقنعاً لنا ثم يصلح ثانياً للترجمة والنقل إلى الثقافة الدولية إلا إذا تخلصنا مما أحس به في أساليبنا من عيبين كبيرين: الميوعة والسطحية، لنعتنق بدلاً منهما التحديد أو الحتمية والعمق أما اشتراط صفة الصدق لهذا الأدب فأمر مسلم به» ويستعرض ـ يحيى حقي ـ أمراض السجع والأسلوب الزخرفي والمحسنات والمترادفات التي تميع المعنى وتعمل على ترهل الفكر وسذاجته ليقول: «والخلاصة أنه بالرغم من أننا نصرف

كل حياتنا في صراع دائم مع الدلالات ويندر أن يسيطر إنسان على دلالات كل ألفاظ اللغة ـ بل يكاد يكون هذا مستحيلاً ـ أنادي بضرورة السيطرة على الألفاظ وتحديدها، وعن طريق هذا التحديد وهذه الحتمية والعوامل الأخرى التي ذكرتها نصل إلى العمق، إن تحديد اللفظ هو بذاته تحديد لطرائق التفكير فإن الإنسان يفكر بواسطة الألفاظ، بدليل اهتزاز حبال الصوت عند التفكير، وهي حلقة مفرغة، كلما نحدد الفكر بفضل تحديد اللفظ، نحدد اللفظ بفضل تحديد الفكر».

ولا جدال أن تحديد وعلمية الأسلوب، تساعد على إنشاء بناء سردي في القصة والرواية غير أنها جانب إجرائي وعنصر واحد من تكوين أسلوبي يدخل فيه جملة من العناصر لم يتوقف عندها يحيى حقي كالتحليل النفسي والزمنية في العمل القصصي ووحدة الموضوع والتركيز الدرامي ورسم الأبعاد الخارجية والداخلية للشخصية، وتحديد الضمير للراوي ووراء كل ذلك وجهة النظر الفلسفية والفكرية لتراجيديا وملهاة الحياة البشرية والموقف السياسي للكاتب.

ورغم ذلك فيحيى حقي يقترب نوعاً من اهتمامات أدركها كبار نقاد الأدب... ولعلنا نتوقف هنا عند ما قاله الناقد الروسي (ميخائيل بختين) في كتابه (الكلمة في الرواية).

يقول (بختين): «لقد أضفت الاتجاهات المختلفة في فلسفة اللغة والألسنية والأسلوبية في الحقب المختلفة، (وباتصال وثيق مع

الأساليب الشعرية والايديولوجية المختلفة المشخصة لهذه الحقب) ظلالاً وفروقاً مختلفة على مفاهيم «نظام اللغة» و «القول المونولوجي» و «الفرد المتكلم» إلا أن مضمونها الأساسي ظل ثابتاً، وقد تحدد هذا المضمون الأساسي بالمصائر الاجتماعية التاريخية المحددة للغات الأوروبية وبمصائر الكلمة الأيديولوجية وبالمهام التاريخية الخاصة التي تعين على الكلمة الأيديولوجية التي تحلها في دوائر اجتماعية معينة وفي مراحل معينة من تطورها».

غير أن يحيى حقي توقف عند الجانب البلاغي ولم يصل إلى ظلال الأسلوب ودلالته الأيديولوجية والطبقية في جدل العملية الاجتماعية.

## ثانياً ـ الجانب التطبيقي للنقد عند يحيى حقي:

جمع يحيى حقي. . . مقالاته النقدية في الكتب التالية:

١ ـ خطوات في النقد.

٢ ـ فجر القضية المصرية.

٣ ـ عطر الأحباب.

٤ ـ أنشودة البساطة.

٥ ـ هذا الثغر.

٦ ـ عشق الكلمة.

٧ ـ هموم ثقافية.

في كتاب ـ فجر القصة المصرية ـ أرخ يحيى حقي من وجهة نظره لنشأة القصة القصيرة المصرية في أوائل هذا القرن. . . وعرض للأهاصات الأولى لها في شكل اللوحات والصور الفلمية وتوقف كثيراً عند المدرسة الحديثة ومجلتها الفجر التي أسسها ـ أحمد خيري سعيد عقب ثورة ١٩١٩ وهي التي مصرت القصة القصيرة وكان أعلامها محمد تيمور وعيسى وشحاتة عبيد، وطاهر لاشين وحسين فوزي وحسن محمود ويحيى حقي وحسم المؤلف الخلاف النقدي والتاريخي حول نشأة القصة المصرية فقال إنها نشأت متأثرة بالأدب الغربي والقصة الأوروبية، ويتوقف عند (زينب) لهيكل في ١٩١٤ كبداية للرواية وعند توفيق الحكيم. . . يتوقف يحيى حقي فيرى أن مرحلة تأثر القصة المصرية بالغرب انتهت بظهور توفيق الحكيم فلقد أصبح مفهوماً بفضله أن الأدب ليس هواية بل تخصصاً علمياً يحتاج بجانب الموهبة إلى دراسة منهجية وأنه هم الكاتب لا هم له سواه، وكانت القصص الأولى لتوفيق الحكيم مؤذنة بانتهاء عهد الهواية والاقتباس والشكوك وابتداء عهد ارتفاع القصة من مجال الوجدان وجده إلى مجال الوجدان والفكر معاً، ومن السطحية إلى العمق ومن الرجل إلى الإنسان ومن الوطن إلى العالم وتحول الأسلوب من الشكل إلى الجوهر وجماله مستمد من نصاعة الفكرة وحدها.

ولكن الغريب أن يحيى حقي أهمل جهود المازني في تحولات القصة القصيرة المصرية وما أضافه من أسلوب سلس وتصوير حي

متدفق للواقع المصري والإنساني وحس السخرية والتشاؤم اللذين تميزت بهما مجموعاته: خيوط العنكبوت وصندوق الدنيا ـ إلخ.

ومن أكبر نقائض رؤية يحيى حقي رغم رؤيته العلمية لهذا التأريخ القصصي قوله (فلا أعرف في تاريخ مصر الحديث يوماً يفوق في نحسه يوم أن ولي محمد على ظهره للأزهر، وقد يقال يوم ولي الأزهر ظهره لمحمد علي، لا أحب أن أسأل هنا من منهما المسؤول، ولكن كان من جرائر هذه القطيعة أن العلم القادم من أوروبا لم يدخل... كما كان ينبغي ضمن الأزهر وينبت فيه، ويتأقلم ويتطور منه وينتفع بهذه الأدمغة الجبارة التي يجود بها صعيد مصر، إذاً لأصبح تيار الثقافة واحداً لا اثنين وهذا الموقف يغفل مدى الإسهام الذي أحدثه التعرف على فكر وعلم وثقافة أوروبا من تطوير أدبنا الحديث والتعرف على الأشكال الأدبية الحديثة في وقت كانت الثقافة الأزهرية تعاني من الجمود والشكلية والاستغراق في المتون والحواشي... والكتب الصفراء.

وسوف نتوقف عند أهم القضايا النقدية التي عالجها يحيى حقي ـ فنجد في كتابه (عطر الأحباب) دراسة طويلة ملتوية مكتوبة بدهاء عن نجيب محفوظ بعنوان (الأستاتيكية والديناميكية في أدب نجيب محفوظ) يعمم أحكامه النقدية على مرحلة الواقعية النقدية عند نجيب محفوظ في كل من رقاق المدق، وخان الخليلي وثلاثية بين القصرين بأنها تخضع للنمط الأستاتيكي. فهنا البناء متماسك أُسسه غائرة في الأرض مستندة إلى علم وفهم ودراسة وعناوين القصص كلها أسماء لأماكن هي خريطة القاهرة، والرواية منقسمة

إلى فصول هي الأخرى متساوية الحجم. . . والزمن نتيجة حائط وهناك خط أفقي. . . وهو يرد هذا البناء إلى أن مزاج الكاتب ينجو من خوض المعارك عدته التأمل بلا انفعال أو ثورة فهو يضع حجراً على حجر بصبر كأنه مهندس معماري.

لقد توقف ـ يحيى حقي عند حدود الشكل وأغفل النفس الملحمي والرؤية الفكرية لتداخل وتوازي مصائر الشخصيات مع الأحداث التاريخية التي التقطها بواقعية نقدية نجيب محفوظ في تصوير جزئيات وصور حياة القاهرة في نصف قرن مقدماً بحثاً بالصورة والرمز لجدل الصراعات الطبقية من وجهة نظر التأريخ لأسرة تاجر من الطبقة المتوسطة الصغيرة عبر أجيالها. . . ولم يدرك دلالة معنى الزمن وفلسفة نجيب محفوظ عن ملهاة وتراجيديا الحياة المصرية من الموت والميلاد وإغراءات الفتنة والجنس والعقل والجنون وكل ذلك في رصد التحولات السياسية. . . بدلاً من كل هذا الثراء الإنساني والفني أغفل يحيى حقي هذه الحياة الصاخبة وتوقف عند تقسيمات المعمار الفني الجدلي عند نجيب محفوظ وأطلق عليه ما يسمى بالأستاتيكية مغفلاً الدرامية والتدفق والنهرية المنسابة في العمل الروائي.

في حين اعتبر رواية (اللص والكلاب) نموذجاً للنمط الديناميكي التي تعكس وهج معركة. . . فهي في اعتقاده عمل وليد خوض معركة ومعاناة نفسية ومشاركة في الأحداث ومرة أخرى يستغرق يحيى حقي في أقانيم الشكل المركز وخلط الأزمنة

والاقتصاد في اللغة والتجرد من التفصيلات الثانوية مغفلاً الدلالة الفكرية والاجتماعية لنقد نجيب محفوظ لانحرافات ثورة يوليو وتركيزه على خيانة المبادىء والتقاطه نموذج حارثة السفاح لكي يحذر من الطريق القومي التي بدأت تسلكه البيرقراطية والانتهازية والمنتفعون بالثورة على حساب الشعب، غير أنه أدرك التوازي والتقابل بين نموذج المتصوف والابتهال العيني عند الشيخ المتصوف ونور (المومس) الفاضلة... فقد أدرك يحيى حقي اضطراب (سعيد مهران) بين قطبين ثابتين... شيخ ثباته ناجم عن تصوفه وفتاة موميس ثباتها ناجم من البذل بالتضحية والوفاء بالحب والحنان.

إن يحيى حقي في تعميماته النقدية لم يدرك أن الموضوع عند نجيب محفوظ مجدد الشكل وهو في كلا النمطين والنهجين الروائيين يحتفظ برؤيته الواقعية التي تلتقط الجوهري من السطحي والشمولي من الجزئي لأنه كاتب ذو رؤية واقعية ملحمية.

والقضية الأخرى التي نتوقف عندها هو نقد (يحيى حقي) لأهل الكهف لتوفيق الحكيم... في دراسة نشرت بمجلة الحديث... حلب عام ١٩٣٤ وجمعت في كتابه خطوات في النقد)...

ويأخذ يحيى حقي على توفيق الحكيم نزعة التصوف... ويقول: «هل لنزعات التصوف محل في مصر... إنها في ميدان قتال مادي يستلزم منها أقصى الجهاد وسلاحها فيه اعتداد بالنفس والتسامي بها والشعور بقيمة هذا الشعب المظلوم المردوم في

الطين، قد يكون التصوف مفهوماً في إنجلترا وفرنسا ـ فمن ورائه جيوش وأساطيل تحمي الكرامة ولكنه غير مفهوم في مصر وهي على ما هي من ضعف ـ فقصة أهل الكهف خطرة على شبابنا لأنها تزيح أبصارهم عن هذه الحقائق، ويهاجم أيضاً رواية (عودة الروح) فيقول: (ثم في القصة عيبان جوهريان لا أدري كيف غفل عنهما الأستاذ، في الخاتمة يريد أن يجمع بين الروح والجسد، بين المعنى والرمز، بين السر والتفسير ويريد أن يلمسنا جسد مصر تتمشى فيه الحياة من جديد أو على الأقل يرف من فوقه أمل الحكيم».

إن يحيى حقي في نقده لأهل الكهف أغفل أنها أول نص مسرحي مكتوب وقابل للقراءة في أدب المسرح العربي وأنها تقوم على رؤية لمعنى الصراع الدرامي في مصر وهو الصراع مع الزمن بعكس صراع التراجيديا الإغريقية مع القدر ثم أنها مشاركة ووعي لتوفيق الحكيم لقضية مطروحة في عصره وهي الصراع بين القديم والحديث ولقد انتصر توفيق الحكيم للحديث فألزم أهل الكهف العودة إلى الكهف لأنهم لا يصلحون للحياة في عصر آخر أحدث منهم.

أما (عودة الروح) وبعكس ما رأى يحيى حقي فهي في اعتقادي بداية الرواية المصرية الحديثة التي لمست حقيقة جوهر الشخصية المصرية، أن بعث مصر وثورة ١٩ ورمزها للمعبود سعد زغلول هو بعث لأسطورة أوزوريس وما فيها من توافق بين حياة أسرة مصرية في حي شعبي وبين الأسطورة وحب الجميع لسنية رمز مصر بداية

لقيام رواية مصرية تعتمد أساطير الشعب المصري وتغني أنشودة مصر التي ترفض الاستسلام وتهب وتبعث وتتجدد رغم كل المحن وهذا هو قدر مصر وسر حيويتها التي لمسها الحكيم.

أننا نلاحظ نوعاً من صراع الموهبة بين رؤى يحيى حقي لكل من نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم. . . فثمة إسقاط لأحكام شخصية وتعسف في الأحكام يجافي حقيقة الإضافة التي جعلت من نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم يصلان للشعب المصري ربما أكثر من يحيى حقي.

أما كتابه (هذا الشعر) فهو كتاب جدير بالاهتمام لأنه تعرض لدراسة رباعيات صلاح جاهين، وأحمد شوقي وإقبال وغالب شاعر الهند العظيم.

ويرى الدكتور محمد مندور في كتابه (النقد والنقاد المعاصرون) أن ولع يحيى حقي بتفاصيل التعبيرات الشعرية الجميلة عند شوقي يصرفه عن النظر في النواحي الدرامية عند نقده لمسرحية (مصرع كليوباترة) سنة ١٩٣٠ بل يوقعه في خطأ لا شك فيه عندما يزعم أن شوقي حقق في هذه المسرحية هدفه من الإشادة بالقومية المصرية فيقول (ولست أعرف غير هذه القضية كتاباً أو قصيداً أو نشيداً وطنياً يسمو بالقومية المصرية ويزيل الشكوك التي تساور النفوس الضعيفة نحوها فيبعثها من جديد نفوساً مصرية تدين بحب مصر)، فهذا رأي لا يمكن أن يستقر عليه ناقد نظر إلى المسرحية ككل وحلل في نفسه الأثر العام الذي أحدثته فيها وهو أثر لا يوحي لنا من قريب أو من

بعيد بأنه قد نجح في حملنا على العطف والتعاطف مع كليوباترة كملكة لمصر وأكبر الظن أنه لو عمد يحيى حقي إلى تحليل شخصية كيلوباترة في هذه المسرحية بدلاً من أن يقف عند شخصيات ثانوية كشخصية المضحك أنثو والكاهن انوبيس لانتهى إلى نفس الرأي الذي نقول به».

ورغم بصيرة يحيى حقي وطبعه النقدي الجمالي إلا أنه أخفق في اختيار بعض نماذج الأجيال الجديدة من الكتاب. فتوقف بالدراسة والاحتفال بكتاب غير موهوبين ولم يقدموا عطاء مبتكراً بدليل توقفهم واختفائهم نذكر منهم محمد سالم، وأحمد لطفي، محمد شعلان: حمدي أبو الشيخ، يوسف عسكر نحاس، والفقاعة القصصية إسماعيل ولي الدين وسمير ندا. . . في حين أهمل الكتاب الموهوبين الذين أثبتوا تواجداً أو تحقيقاً للقصة القصيرة الحديثة ومنهم محمد البساطي وإبراهيم أصلان وجمال الغيطاني ومحمد مستجاب وأحمد الشيخ.

إننا نتساءل عن إهمال يحيى حقي لهؤلاء الكتاب رغم معايشته لهم ونشره أعمالهم في مجلة المجلة. . . أليس هذا دليلاً على التواء مواقفه النقدية، وعدم صدورها عن موقف نقدي موضوعي. . . ثم أين يوسف إدريس وما أحدثه في القصة القصيرة المصرية من ثورة من نقد يحيى حقي. . . إننا لا نجد كلمة واحدة ليحيى حقي عن إبداع يوسف إدريس، وهذا يشكل علامة استفهام.

في حين يحتفل بكاتب ليس له ثقل قصصي كنعيم عطية، ولعل

ذلك ما جعل محمد مندور يقول عنه «وعلى أية حال فأنا لا أستطيع أن أزعم أن يحيى حقي ناقد موضوعي أو ايديولوجي أو ناقد تطور من المنهج الجمالي إلى غيره».

ويبقى من يحيى حقي أن نشير لاهتمامه بفنون التشكيل والعمارة والنحت والموسيقى والرقص الشعبي.

إن كتبه في (محراب الفن)، و (تعالى إلى الكونسير) و (يا ليل يا عين) تشهد للرجل بثقافة موسيقية وتشكيلية راقية ذات عمق وثراء ورؤية حضارية. هي نتيجة معاناة وتأمل في هذه الفنون السمعية والبصرية.

يقول يحيى حقي. احسبني عندك من هذا الصنف من الناس الذي يعبر إلى الفن عن طريق الفنان الإنسان، عشقه للموسيقى للتصوير هو عشقه لكبار الملحنين والمصورين إنه يرفض المدرسة التي تطالب بالفصل بين العمل وصاحبه تقول لك: تأمل اللوحة أو اسمع اللحن ولا شأن لك بشيء غيره، إنه كيان مستقل بذاته، إن سألتني أن أعرفك فلن تكون إجابتي إلا أنه هو ما هو إنه من شخوص عالم الفن لا عالم الأحياء».

هذه كلمات رجل مرهف الحس عميق الذوق شكلت مساهماته الإبداعية والنقدية، رغم ملاحظاتنا مرحلة مضيئة من عمر الأدب والفن في مصر ستظل منارة مضيئة لجيلنا.

## ١٥ ـ يحيى حقي القاهرة ١٩٦٦

يقول محمد إبراهيم مبروك ـ أستاذ يحيى: أنا مبروك ـ أهلاً مبروك باشا.

هكذا فاجأني صوته في التليفون وورطني بالباشوية فأسرعت مرتبكاً وأنا ألم نفسي وصوتي وأرد تحيته، وخشية أن أساويه في الرتبة أعطيته الرتبة الأدنى لأمنحه تميزاً عني. . .

ـ أهلاً يحيى بك.

ـ أنا نفسي أشوفك ضروري.

ـ دا يسعدني جداً.

ـ عندك مانع نتقابل عندي في البيت؟ طيب. العنوان مع سامي وكمال وأنا منتظرك بعد بكرة، يناسبك تسعة الصبح؟

اتفقنا وحييته ووضعت السماعة وقلبي يكبر ممتلئاً بفرحة وزهو توقع حلو.

كانت تلك المكالمة التليفونية في مجلة «المجلة» التي يرأس تحريرها يحيى حقي أواخر أغسطس ١٩٦٦، وقبلها كنت قد كتبت قصتي «نزف صوت صمت نصف طائر» في مارس من العام نفسه. وسمعت أن المجلة تعد عدداً سنوياً خاصاً عن القصة المصرية القصيرة، ذهبت للمجلة التي سألت عن عنوانها بعض الأصدقاء وأخرجت المخطوطة من جيبي وقدمتها لسامي فريد وكمال ممدوح حمدي وأبديت رغبتي أن تنشر ضمن العدد الخاص، اعتذرا بأن

العدد جُمع ويتم طبعه وأروني فهرس العدد قرأته وابتسمت وقلت لهما: بدون قصتي سيكون هذا العدد ناقصاً. ضحكا واعتذرا وسألوني إن كنت لا أمانع بعد أن يقرأها الأستاذ يحيى ويوافق عليها أن تنشر في عدد آخر ـ فقلت إن ذلك يسعدني وتركتها ـ النسخة الوحيدة المكتوبة باليد ـ وانصرفت. بعد ثلاثة أسابيع مررت عليهم لأسأل عن قصتي فتلقفوني بترحاب عظيم وكأنني كنت قد ضعت منهم وفجأة وجدوني أمامهم. أنت فين يا راجل. الأستاذ يحيى عايزك بشدة ونبه علينا أول ما تيجي لازم تتصل به في التليفون لأنه قرأ قصة وعايز يشوفك. وطلبوه في التليفون، ورد، واتفقنا على الالتقاء، أنا مبروك باشا وهو يحيى بك.

في الصباح المتفق عليه فتح لي الباب بوجه باسم. كان قصير القامة وقليل الحجم في الروب دي شامبر، ممتلئاً بالحيوية، والعينان تتطلعان إليّ من خلف النظارة بترحيب حار والنظرة الطويلة تسبح فوق محيط من الابتسام الدائم. قدمت نفسي له. فهلل مرحباً: أهلاً أهلاً مبروك باشا تفضل. وأخذني من يدي حتى وقفنا في الركن المفروش بكنبتين استانبولي وكراس فردانية، قدم لي كرسياً في مواجهة الكنبة وسألني:

تحب تشرب شاي واللا تاخد قهوة معايا؟

طلبت شاياً، واستأذن ليعد الشاي والقهوة بنفسه وجلست أتهيأ للقائي معه وأتأمل على مسافة رفوف الكتب، لاحظت أنه يضعها على جنبها بعضها بعض عكس ما نفعل، هل كان لذلك صلة ما بأنه

قصير؟ لكنه قصر محبب للنفس. نفس القصر التي كانت تتحلى به في الحقيقة السيدة الجميلة التي أحببتها وكتبت عن حبي لها قصة «نزف صوت صمت نصف طائر» كحبة النبق التي تتفجر بالحلاوة.

عاد حاملاً صينية صغيرة وعليها شايي وقهوته وضعها على منضدة بيننا ثم تربع على الكنبة وقدم لي الشاي ثم أخرج من جيب الروب علبة سجائر وفتحها وعزم عليّ فشكرته واعتذرت بأنني لا أدخن... أشعل سيجارته ورجاني أن أكلمه عن نفسي: ما الذي تعنيه الكتابة بالنسبة لي، وماذا أعمل أو أدرس، كيف أعيش، ماذا أقرأ ولمن، وإن كنت أفضل كتاباً بعينهم في أدبنا أو الأدب العالمي.

كلمته عن الكتابة فيما يخصني، كيف أنها أشبه بصلاة خاصة جداً، وفي رأيي أن الصلاة هي أكثر أعمال الإنسان خصوصية، وأن لا أحد يصلي أو يكتب كما يصلي أو يكتب شخص آخر. وما من شيء في حياتي له نفس قيمة الكتابة وهي في رأيي الطريقة الوحيدة للإتصال مع الآخرين، أو بشكل أدق المحاولة المتصلة للإتصال بالآخرين الذين أقرأهم، أو الذين يقرأونني، فعل شخصي جداً، ومطلق في نفس الوقت، وكلمته عن أسرتي الفقيرة التي أحبها جداً، وأقدسها، ليس لأنني أقدس الحياة العائلية التي أظن أنها أكبر ورطة في التاريخ، وأكبر منها ورطة الحياة نفسها، بل ما أقدسه هو ما يقول فوكنر أنه السبب الحقيقي الذي به سيخلد الجنس البشري «التحمل» ما يتحمله الفقراء ليحيوا ويتواصلوا ومحاولاتهم اليائسة في الخروج من هذه الورطة. ورطة أنهم فقراء، وأنهم يحيون،

وأنهم يحتملون فوق طاقة البشر كجسد تتقاطع عليه وتتوزعه جراح دائمة تحلم بأن تندمل لتعالج هذا التوزع. كلمته عن عملي «سباك تركيبات مساقي وتغذية الدواجن وحضانات الكتاكيت» ـ شغلانة تعلمتها في أسبوع لأنقذ نفسي من العمل مع الموظفين: لم أكره في حياتي فيّ شيئاً كما أكره الوظيفة لا أقصد الناس الموظفين، بل الوضع الذي تنتهي بهم إليه الوظيفة، والعمل بالنسبة لي ضرورة قاسية. لم أخجل أبداً من أي عمل قمت به لكن طلبه والتقيد به مهانة متصلة وأنا أقرأ الشعارات المضحكة (العمل شرف العمل واجب) وأسخر بيني وبين نفسي: إنها نفس الدعوة للخراف أن تسمن والدواجن أن تبيض. لا العمل الأقرب للسخرة شرف، ولا البطالة شرف وأنا أكره العمل والاغتراب فيه ويصيبني الرعب من البطالة، ولا أحب الحصول على النقود عن طريق العمل ولا أحب أبداً الحصول عليها بالتالي بدون عمل: إنني باختصار أكره النقود وأحتقرها، وكم كنت أتمنى لو أننا وجدنا في عالم لم توجد به النقود، أو انتهى وجودها منه. ومع ذلك فلا بد من العمل ـ سخرة ـ حتى لا تنهار أسرتنا، وحتى يمكننا الحياة بأقل قدر من الديون، وحتى نحمي أنفسنا من الحاجة، وبقدر ما أكره الفقر لا الفقراء، بقدر ما أكره أن أسعى للغنى، لم أحتقر في حياتي أيضاً شيئاً كما أحتقر الأغنياء: زيفهم وقدرتهم على ارتكاب الجريمة أياً كانت بشاعتها، وهم غارقون في المتع المبتذلة. غليظو الجلد، رائحة أعمالهم لا تعطيها منتجات العطور في العالم، إنهم أعظم مؤسسة لتوريث الفقر وتوزيعه على العالم، ينهشون لحم الفقراء بسبب

رخصة لا بسبب جوعهم، يسرقون الحياة على الأرض، ولو استطاعوا لسرقوا الشمس ووضعوها في خزانة حديدية هائلة وحولوها رصيداً في البنوك، أكبر فضائلهم إخفاء جرائمهم التي يقترفونها مع وجبات الإفطار والغداء والعشاء وما بين الوجبات، وتغطية الكرة الأرضية بالزينات وأعمال البر والموالد التي لا تنقطع. إنني باختصار أحتقر الثروة والسلطة لذا لم أسمع أبداً إليهما فما من سلطة إلا وسيصيبها شعار الثروة وما من ثروة إلا وستنتج طمعاً في السلطة أما عن الكتاب الذين أحبهم فذكرت له من الكتاب الروس: تشيكوف، تورجنيف جوركي، وأعظمهم دستويفسكي الذي اعتبره أبي الروحي وأعتبر أدبه هو المدخل الحقيقي لأدباء القرن العشرين بلا استثناء، فهو مدخلي مثلاً لقراءة سارتر وكامن وكافكا وفوكنر - وفوكنر بالنسبة لي هو أعظم كاتب أمريكي ويأتي بعده اسكوت فيتزجيرالد وأقل منهما بكثير - بالنسبة لما أعتقد - شتاينبك ثم همنجواي. وأنني أحب جداً صمويل بيكيت، وأعتبر مسرحه تتويجاً لمسرح تشيكوف. أما بالنسبة للكتاب في مصر. فأنا لم أقرأ رواية واحدة لعبد الحليم عبد الله ولا أريد، ولأمين يوسف غراب نصف رواية ولم أكملها، ولإحسان عبد القدوس رواية واحدة واكتفيت، والسباعي رواية واحدة وكففت، لكني قرأت قبل ذلك قصص طه حسين وما يقرب من خمس روايات نجيب محفوظ، لكني قرأت غالبية أعمال يوسف إدريس - ولا أدري نماذا لم أذكر ليحيى حقي أنني قرأت له قنديل أم هاشم ومقالات عديدة - هل لأنه للحظة برز أمامي كرئيس تحرير المجلة التي أتقدم له بقصة لي لينشرها؟. ربما

لكن على أية حال لم يبد أي رد فعل لأنني لم أذكر اسمه، بل حتى ابتسامته لم تصغر. كان يصغي بود حميم وبعدما انتهيت قام وعاد بشاي وقهوة وشرع في التدخين ثانية والحديث إليّ. قال إنه في الحقيقة لم يصادف من سنوات طويلة شاباً في مثل عمري ـ ولدت في أول يناير ١٩٤٣ ـ وله مثل اهتماماتي وهذا النوع من القلق الخلاق، وهذه القراءات وهذه الآراء فيما يقرأ، وهذا المنحى في الكتابة بهذا الشكل الذي لا تلمس فيه تأثراً بأحد، والذي يعي طريقه جيداً. ثم طلب مني أن أقرأ له قصتي لأنه يحب أن يسمعها مني خشية أن تكون فاتته بعض الكلمات التي لم يساعده نظره على التحقق منها، وربما يحب أكثر أن يعرف كيف أقرأ قصتي.

شرعت في القراءة التي دامت ما يقرب من الساعة إلا ربعاً، كان جالساً وإحدى ساقيه تحته على الكنبة واضعاً راحتيه في حجره مطرقاً طوال الوقت، حاضراً وغائباً في نفس الوقت. لم يدخن سيجارة أثناء القراءة، ولم يقاطعني مرة واحدة بل حتى لم يغير من وضع جلسته حتى انتهيت من الجملة الأخيرة في القصة، والمغنية الأولى تخلص للغناء وتكذب. رفع رأسه وأنا أضع القصة على الكنبة بجانبه وشكرني ثم أخذ يراجع معي ـ ويا لها من ذاكرة مدهشة جملة أو تعبيراً في أنحاء متفرقة من القصة وكأنها أمامه لا يسمعها بل يراها، ثم في النهاية أردف: عظيم... هذه جديدة وجيدة، وأنت مكسب حقيقي للقصة، ولسوف أنشر لك هذه القصة لكن لي سؤال، لو سمحت لي، العنوان غريب على ما تعودناه... هل يضيرك أن تفكر معي في تغيير العنوان؟ فاجأني بهذا الطلب، الذي

قد يبدو ـ كما بدا له ـ مشروعاً، فاضطررت أن يسمح لي بشرح وجهة نظري في هذا الأمر: أتصور أن العنوان ليس بطاقة توضع فوق سلعة، بل يجب أن يصاغ بنفس صياغة لغة العمل الأدبي أو الفني. والعنوان الذي يمكن تغييره دون إخلال بدلالته ـ ليس عنواناً على الإطلاق. ولنضرب مثلاً: ثمة فرق جوهري بين عنوان العمل الأدبي أو الفني واسم شخص. فالرجل أو المرأة يمنحان ابنهما اسماً دون أن يعرفا ما سوف يكونه هذا الابن بالضبط وربما تمنيا أن يكون ابنهما كما سمياه مجسداً لاسمه، غير أن الأمور قد تمضي على النقيض من ذلك تماماً، ويسلك الابن ويجسد نقيض الاسم الذي حُدد له. أما في العمل الأدبي أو الفني فالأمر على العكس تماماً: المبدع يعرف جيداً ما أبدعه وبالتالي فهو يمنحه الاسم الوحيد الذي لا يمكن أن ينفصل عنه بالطبع قد يوفق إلى ذلك لو انتبه واجتهد، وقد لا يوفق ـ بسبب الكسل العقلي أو الاستهانة بالأمر ـ فيختار ـ إذا سلمنا بأن ذلك اختياراً ـ اي اسم. وهذا في رأيي خطأ فادح.

إنني متمسك بهذا الاسم، ليس لأنه يثير دهشة القارىء، أو لأنه قد يستغربه، بل لأنه الاسم الوحيد لهذه القصة فهو من نسيجها الحي تماماً، وهي بشكل ما تكاد أن تكون متضمنة فيه.

أطرق قليلاً ثم سألني: حتى لو تسبب التمسك بالعنوان في عدم نشر القصة؟

فكرت سريعاً ثم أجبته: حتى لو تسبب ذلك في عدم نشر القصة.

ـ أفندم.

ـ نعم لا أستطيع تغيير العنوان، إما أن تنشر بالعنوان نفسه أو لا تنشر.

تأملني طويلاً ثم وافق بهزة من رأسه: فليكن ما تشاء. لكن لي سؤال أخير: هل تمانع في نشر القصة مع تقديم لها يضيئها قليلاً للقارىء حتى لا يصطدم بصعوبتها والغموض الذي قد يصادفه بعض القراء فيها؟

ـ أبداً لا أمانع في ذلك.

ـ اتفقنا، وستنشر القصة في عدد اكتوبر القادم.

وفي أكتوبر، عكس ما توقع كثير من الأصدقاء الذين تصوروا وعده وعداً دبلوماسياً، نشرت «نزف صوت صمت نصف طائر»، برسوم للفنان فتحي أحمد وفي صفحة القصة الأولى صورة لرجل وامرأة تلوذ بحضنه وتلفهما عاصفة ـ عرفت فيما بعد أنها مأخوذة عن «أوسكار كوكوشكا» ـ كان الرسم بالغ الإيحاء وبعد نهاية القصة تعليق وافٍ لـ «صبري حافظ» قال في نهايته «لقد وصل مبروك بأسلوب المنولوج الداخلي إلى آفاق لم يُسمع فيها وقع لقلم مصرية من قبل» وكان ذلك التعليق مع أول عملٍ ينشر لي ويقدمني به يحيى حقي للحياة الأدبية ميلاداً حقيقياً ومروياً لي كقصاص. وكان الصدى الذي أحدثه نشر القصة بهذا الإحتفاء هائلاً، وقيل أيامها كيف أن موهبة كبيرة قد برزت فجأة واحتلت بقصة قصيرة واحدة مكانها في

طليعة كتاب القصة القصيرة في أوج ازدهارها في الستينيات. ومن يومها وحتى الآن لم أكن بحاجة أبداً إلى أي اعتراف آخر. وخلال ربع قرن من الصمت، ظل اعتراف يحيى حقي أول من احتفى بي رصيداً عالياً يمنحني الثقة فيما أنجزت وكل إضافة تلت ذلك كانت تضاف لهذا الرصيد، ولم تضعف موقفي هذا أبداً الكتابات النقدية التي تتجاهل ما أنجزته من ربع قرن، وإذا غاب انتباهها وهو ما يحدث في الكتابات السائدة، فإنني أرده إلى أسبابه التي أتفهمها وأعذر أصحابها، وإن لم يكن من بينها بلا شك أنني لم أكتب من ربع قرن أعمالاً أخرى. لأن الكاتب لا يحاسب أبداً على ما لم يكتبه، بل على ما كتبه فحسب، ولا يحاسب على كم صفحة كتب، بل على ما أضافه بما كتب لمن سبقه، وعلى ما يمتاز به ويميزه عن الآخرين ولو كان عملاً واحداً تتجسد فيه روح المبدع فهو حضور أبدي لا يملك كائن محوه، وأي مجلدات خالية من روح الإبداع هي غياب يملأ المجلدات وموت لا بعث له.

بعد ذلك، قدمت ليحيى حقي قصتي «جحيم أبد الرحم» أطرق طويلاً بعدما انتهيت من قراءتها ثم قال لي:

ـ ما أخشاه يا مبروك أن تدخل عليّ يوماً ورأسك «مبطوح» فأنت بهذه الكتابة تسد على نفسك الطريق ككاتب، هذه الكتابات لن تجد من ينشرها لك، وأنت في بداية حياتك الأدبية وفي حاجة لأن تنتشر، وهذه الكتابات تصدم الناشر والقارىء معاً، فلماذا لا تكتب الآن قصصاً كما يكتب خلق الله، تساير ذوق القراء والناشرين،

وعندما تكبر ويصبح اسمك راسخاً تكتب ساعتها ما تشاء؟ يومها ضحكت وأجبته:

ـ أولاً أتصور أن المرء يكتب أولاً وينشر ثانياً. فالأهم أن تكتب وهذا ما يجب أن يحكمنا. إنني كاتب ولست نجاراً أو صانع أحذية ـ مع احترامي لكل صاحب صنعة ـ وأعتقد أن الكاتب لا يكتب وفق ما يتوهم القراء أنهم يريدونه، بل ما يكتشف الكاتب أنه الحاجة الحقيقية له ولقارئه، وعبر الجسور الجديدة التي يقيمها لا الجسور المنهارة أو القنوات المسدودة عليه أن يحقق أعمق احتياج متبادل بينه وبين قارئه «التواصل» إن ضرورة الكتابة وتلقيها أعقد كثيراً من قصص ما قبل النوم، وتسلية المراهقين أو قراء الصحف، والكاتب المبدع قادر على أن يخلق قراءه، وعندما يكتب لا يكتب لعموم القراء، بل للقارىء الذي يعتقد أن مهمته الحقيقية هي أن يحوله من قارىء يستهلك بجزء من وعيه وحسه كل ما ينهال عليه من «علف يومي» إلى «قارىء أدب» وبالتحديد إلى قارىء «أدبه» هو. هذا ما أتصوره دور المبدع، وهذا ما أفعله.

ولننتقل إلى النقطة الأخرى: أنت تقول إن عليّ أن أؤجل هذه التجارب، وأكتب ما يساير الذوق العام الشائع، فمن أدراك يا أستاذنا أنني عندما أكبر سأكون قادراً على ذلك؟ أليس من المحتمل أن أفسد كمبدع وأتحول، حسب السائد المطلوب إلى «ماكينة فشار».

إن أي ذوق سائد هو بالنسبة لي ذوق سابق، وليست مهمتي أن

أختنق داخل قوالبه، ولا شك أنك تعرف الأحذية الخشبية التي تحافظ على أقدام العرائس الصينية صغيرة، أما مهمة الكاتب أن يحرر اللغة مما يجعلها تنتمي دائماً لما سبق، تتحول إلى لغة حية تخص الحياة الحاضرة، أنا لا أتكلم عن معنى المفردة، بل عن غمر المفردات في سياق إبداع قد يغير معانيها بما تحمله من روائح وظلال وإيماءات جديدة، نحن بذلك نحيي الذوق ونجعله حياً ونتلمس به أبواباً وسبلاً جديدة للخروج من هذا الجحيم الذي نحياه، والجحيم الأعظم عندما نحاول أن نسيطر عليه بالكتابة، وبالتالي ما أحياه لا يمكنني تأجيله، وما أواجهه في المستقبل لا أعرفه لذلك فلست حراً كما تعتقد في التنقل بين البدائل، وبالنسبة لي لا توجد غالباً أية بدائل: أنا لا أريد ولا أحب أن أكون كاتباً مشهوراً، فأنا أعرف جيداً كيف تكتسب الشهرة في عالم مختلف، وأي مهانة، وأي ثمن فادح على المبدع أن يدفعه كي يمنحوها له، أنا أريد شيئاً واحداً: أن أحتفظ بصوتي وبالتالي بسيادتي، وأن أكتب الأدب الذي لم أقرأه أبداً، وهو بالرغم من ذلك ابن شرعي لكل ما قرأت وما عشت استوقفني.

ـ بالمناسبة: كثيراً ما أتساءل وأنا أسمعك وأنت تقرأ قصتك لي: ما الذي يقرأه مبروك حتى يكتب هكذا؟

ـ إنني أقرأ ما يقرأه الجميع: كل البناة العظام لأدب العالم، الفرق يكمن في نوع شجرة الفاكهة. إنها تستمد غذاءها من التربة والماء والهواء والنور وعندما تثمر تمنحنا فاكهة ناضجة لا وجه

للشبه بينها وبين التربة والماء والهواء والنور. وهكذا المبدع، فالإبداع أساساً هو نفي للمطابقة مع ما صدر عنه، بل تحول إلى رؤى غنية لا حدود لأشكالها وتنوعها.

قال لي يحيى حقي أنه يحترم جداً اختياراتي، بل يعترف بأنه كان يحب أن يكتب مثلما أكتب وأن تقديره العالي لتجربتي هو الذي يدفعه لأن يقامر بالوقوف إلى جانبي. لكن، أنت لا تدري أي مأزق يمكن أن يضعني فيه نشر هذه القصة. وأنت لا تعرف ما الذي جرى لي بعد نشر قصتك الأولى، وفي كل مكان أذهب إليه يقولون لي كيف تنشر قصة بهذا العنوان، وأنت تعرف أن خبطتين في الرأس توجع. إذا لم يكن لديك مانع فهل تسمح لي أن أرسلها وأذكيها لسهيل إدريس لتنشر في الآداب؟

قدرت رأيه وشكرت له وقوفه إلى جانبي وتفهمي وامتناني لما تحمله بسببي بصرف النظر عن عدم نشر هذه القصة أو غيرها، ووعدني أنه سيرسل القصة إلى د. سهيل إدريس(١).

وظل احترامي ليحيى حقي بوصفه كاتباً أولاً. ورئيس تحرير مجلة ثانياً أكبر بكثير من أية اعتبارات تتعلق بنشره أعمالاً لي بعد

---

(١) لم ينشر د. سهيل إدريس قصتي جحيم أبد الرحم، تحمس لها وأرسلها إلى مجلة مواقف التي يصدرها أدونيس الأستاذ غالي شكري. واحتفى أدونيس بها ونشرها ضمن ملف عن القصة الطليعية في الوطن العربي. العدد السابع.

ذلك أو عدم نشرها[1].

وعندما هبت عاصفة بيروقراطية واقتلعت يحيى حقي من مجلة «المجلة» زاد احترامي له ككاتب أكبر كثيراً من رعونة من اتخذ القرار، وظل يحيي حقي جليلاً بينما ظل مقر المجلة خالياً من نور شمس كبيرة ظلت تبعث الدفء والضوء فيه أو خارجه. وظل يدب بعصاه في الشوارع والحارات كقبلة صغيرة لا تكف عن بوس الوجوه، وتراب هذا الوطن وسمواته الشاهقة والأسبلة، والمساجد، وكلما وهن جسده قوي حبه حتى دخل «حارة سد» عندما توقف عن الكتابة.

ـ من يجرؤ غير قلائل؟ ـ وضعف البصر والسمع ولم يكن قادراً أن يقرأ، وأطبق عليه زمن الظل والصمت والأصداء البعيدة، ومحاولاته المستميتة لاستعادة هالات حيوات بهيجة، بينما يقترب منه بقتامته موت يترصده، وينفذ إليه بمن يأخذهم من حوله من الأهل والأصدقاء ثم عندما ينتهي إليه يحس برودته، ولما يدركه يقبل به متغلباً على كل مخاوفه، زاهداً عن أي مظهر كاذب بما في ذلك الجنازة والعزاء. ويغرب جسده كشمس صغيرة تغيب دون أن

---

(١) نشر لي الأستاذ يحيى حقي والدكتور شكري عياد في مجلة المجلة بعد ذلك: «مسيح المراسيم نمحالة»، «شلالات الكهف الداعر» والمقال الوحيد الذي كنت قد كتبته حتى ذلك الوقت «ثورة اليأس عند تشيكوف».

يلحظها أحد من الذين أدفأتهم وما زال دفئها في أبدانهم. ترى هل هو موت المؤمن؛ أم موت من يدرك أنه بينما يسلم الروح سبق أن كد وراوغ الموت ليصب حياة روحه كاملة في آنية اللغة التي تقبلته واحتضنته وحفظته، وما يسلمه في النهاية ليس الروح، بل كومة ضئيلة من اللحم والعظم صالحة للدفن، أما الروح فمن يملك أن يدفنها؟ بل من قال إن الروح خلقت لأي مصير آخر سوى أن تبقى وتحلق وتتجلى في كل ما ترك لنا: عشرة وأحاديث وأحلاماً وكتابة وسيرة عطرة، وأسمى من كل غاية زائلة؛ ما شقى ليمنحه لنفسه ويحصل عليه كحق أكيد: حبه وفرحه بالبلد الذي استحق أن يكون بلده: مهده ومثواه، ناسه الذين أحبهم فأحبوه وفرحوا به: من عرفوه، ومن ـ دائماً ـ سوف يعرفونه.

وكما خرج اسمه من كتاب: «يحيى خذ الكتاب بقوة»، عاد ليستقر ويسكن فضلاً عن كتبه التي تركها لنا، كتاب الأرض، وكتاب الناس.

شيخنا المصري الجليل: دمت لنا.

## ١٦ ـ ابتسامة يحيى حقي بين الدمعة. . . والفكرة

[دمعة فابتسامة] و[فكرة. . . فابتسامة]، كتابان لحيى حقي. . . هذان الكتابان ليحيى حقي. . . هذان الكتابان يمثلان في رأيي وجدان وعقل يحيى حقي خير تمثيل وأروعه بكل وضوح وجلاء. إنهما يلخصان فلسفته في الحياة والفكر والفن ـ عقلياً

ووجدانياً معاً ـ لكأنهما يحيى حقي في برشامة.

و (نحن لا شك نعلم ـ بادىء ذي بدء ـ أن حس الفكاهة عند يحيى حقي ملمح رئيسي في تكوينه الشخصي والفني. السخرية عنده ليست من ذلك النوع المقيت، الذي يقصد لذاته، حيث يعمد الكاتب إلى اصطناع الفكاهة بكل الطرق فينقلب إلى مهرج سمج، أو يتحول إلى مسخة تمنح المتلقي شعوراً بالتفوق لكي يضحك والسلام. كما أن سخريته ليست من النوع الذي يتميز بعمى الألوان فيحرج ويؤلم ويثير الضيق؛ إنما هي أرقى ألوان السخرية، التي تجعل القارىء يضحك من نفسه دون غضاضة، تثير ذهنه وتبرىء قلبه من خلل ما تكشفه له من مفارقات يندهش بالغ الدهشة كيف لم يكتشفها من قبل مع أنها كامنة في كل الأمور.

الفكاهة عند يحيى حقي تنم عن قلب كبير عريض مترامي الأطراف يتسع لكل آلام البشر وأحزانهم، يتبنى مآسيهم، يطيب جراحهم ببلسم عظيم القدرة على الشفاء.

وأبداً لا يحاول يحيى حقي افتعال الفكاهة، ولا يعمد إلى السخرية لأنها جبلة في طبعه، ولأنهما بعض رقته، بعض مواهبه، بعض علمه ومعارفه. ولأنها كذلك فإنها أكبر مُعين للإنسان على احتمال خطه وقدره المقدور عليه.

الفكاهة هنا نهر متدفق بالإنسانية المرحة، التي هي في الحقيقة شكل لمضمون شديد العمق بالغ الثراء.

في هذين الكتابين: [دمعة... فابتسامة]، و [فكرة... فابتسامة] نرى يحيى حقي في أرفع مستوياته وأنضجها. فيهما أجمل وأعذب وأرفع لغة، فيهما أعمق تجربة، أجل حكمة، أبرع حبكة، أحلى فكاهة، أكبر متعة، تحفتان ثمينتان هما وبكل كل المقاييس.

وهما من الكتب التي جهزها يحيى حقي بنفسه، وليسا من الكتب التي قام بتجميعها الأستاذ فؤاد دوارة. ولهذا بالطبع دلالته، فالكتب التي أعدها الأستاذ دوارة بتجميع مقالاتها من الصحف والدوريات فأنفق في تحويلها إلى كتب جهوداً خرافية سوف يذكرها له «تاريخ الأدب العربي الحديث» بالشكر والتقدير إذ لولا هذه الجهود لحُرم الأدب العربي من ثروة ثمينة جداً... أقول إن هذه الكتب التي أعدها الأستاذ دوارة فيها شيء ما من ممتلكات الأستاذ دوارة، أي أنها يمكن أن تُحسب ضمن جهوده الإبداعية كناقد أدبي كبير اقترب من هذا المبدع الفذ ودرسه دراسة دقيقة شاملة استخلص منها آراء ووجهات النظر ورؤى نقدية وإبداعية مكملة. وعملية إشرافه على تجميع هذه المقالات من مئات الصحف والدوريات، وتحويلها إلى كتب متماسكة ذات بنيان متين، هذه العملية في حد ذاتها تحمل هذه الآراء ووجهات النظر والرؤى الإبداعية المكملة، تتضح بها اختياراته للمقالات في تقسيمات نوعية، ثم وضع هذه المقالات في سياقات، وترتيبها في وحدات بنائية تتضافر وتتكامل في تصاعديات موضوعية وتكنيكية؛ فهذا كتاب عن المسرح وآخر عن السينما وثالث في الشؤون الدينية الصرفة ورابع في نقد الأداة

الحكومية وخامس في القضايا الأدبية وسادس في الخطوات النقدية وهكذا. وقد بلغت هذه العملية عند فؤاد دوارة مستوى فذاً من الفهم والإحاطة والشمول قلما تبلغه أية عملية من هذا النوع، كشف عن مدى الإخلاص للعمل وصحوة الضمير الأدبي الحي عند هذا الرجل؛ مما ارتفع بعمليته هذه ـ وإن بدت للقاصرين من ضيقي الأفق عملية روتينية بسيطة ـ إلى مستوى الإبداع المشيد بذاته مضافاً إلى إبداع الكاتب الأصلي فكأنه ـ فؤاد دوارة ـ مؤلف على نحو ما، لدرجة أن هذه الكتب ـ وهي المقالات المتناثرة، المكتوبة في مراحل متعددة من العمر، والتي كانت مجرد استجابة لأوضاع اجتماعية وثقافية في زمن كتابتها ونشرها ـ بدت وكأن يحيى حقي قد كتبها على هذا النحو، كأنه قام بتصميم الكتاب قبل كتابته، رغم أن أحد الفصول مؤرخ في زمن يتأخر عن الزمن الذي يؤرخ للفصل السابق عليه بعدة سنوات، بمعنى أن الفصل الرابع ـ مثلاً ـ مكتوب ومنشور في عام ١٩٦١ ، من حيث أن الفصل الأول مكتوب ومنشور في عام ١٩٦٧ . ولهذا كان من المهم هذه اللمحة التأريخية لما ظن القارىء بأن هذا الكتاب كان مجرد مقالات متناثرة في أزمنة متفرقة.

نخلص من هذا إلى أن الكتابين الذين نحن بصددهما وضع حبكتهما يحيى حقي بنفسه. وقد لزم التنويه بهذا لأن الحبكة في هذين الكتابين لها دور كبير في تطوير الموضوع. ذلك أن الكاتب هنا لا يكتب بإحساس المؤلف الذي يكتب أدباً للقراءة يختلف بشأنه النقاد ويحظى لنفسه بمكانة مرموقة في تاريخ الأدب. إنما الكتابة هنا هي نوع من التهذيب والتشذيب والتنسيق لغايات النفس الإنسانية

من أجل تحويلها إلى حدائق تصدح فيها الطيور الأليفة بشذى الورود والرياحين. الكتابة هنا علاج للقارىء والكاتب معاً. الكاتب هنا ينوب عن القارىء في احتمال الوجع الإنساني، يقدم نفسه كحقل تجارب لاختبار أدوية جديدة، إن كانت ضارة فهو وحده الضحية، وإن كانت نافعة فالخير عميم؛ وهي بالتأكيد نافعة، لأن عملية الاختبار هذه قد سبقت عملية التقدم والعرض، فهو يقدم لنا التجربة بعد أن اكتوى بنارها. وتتابع الفقرات والفصول يلعب دوراً كبيراً في تهيأة القارىء وكسب ألفته وثقته. «قدر كل كاتب هو أن يتعرى ليكتسي الآخرون»، هكذا يقول يحيى حقي بالنص في واحد من هذين الكتابين. وهو لهذا لا يتعرى دفعة واحدة؛ إنما يمضي نحو ذلك خطوة بخطوة، في طريق له بداية ونهاية في سياق محدد يحفله بالمناورات وبمحطات ونقاط التوهج ومناطق التفجير.

بمكر فني حاذق يقدم كتابه: [دمعة. . . فابتسامة]، بهذه العبارة الموجزة التي توشك أن تكون أية من الآيات، لا عجب فنحن أبناء القرآن الكريم نحاكيه في بيانه نستمد منه جلاء البصيرة: «دلق الزنبيل، أصدق وصف لهذا الكتاب، فهو خواطر متناثرة، في موضوعات شتى، لا رابط بينها، ذكريات وأدب وفكاهة، يمثل كل مقال همومي وقت كتابته، ومن ورائها جميعاً دافع واحد. . . عناق الكلمة، وبحث قلب عمن ينصت لنجواه».

ومع احترامنا الشديد لهذه العبارة الصريحة لا نستطيع نسيان أن نفي التكنيك تكنيك في حد ذاته. فهذا الدافع الواحد، الذي يسميه

عناق الكلمة، يتحد بهذا القلب الباحث عمن ينصت لنجواه. فينتج عن ذلك سياق محكوم برؤية محكومة هي الأخرى بتجربة معينة من المهم جداً بل والضروري نقل معاناتها إلى القارىء، مصحوبة بوعد بهيج بتخفيف مذاق هذه المعاناة، لا بأس من أن يكون هذا الوعد منصوصاً عليه في أول بنود هذا العقد الاختياري الحميم المبرم بين الكاتب وقارىء كتابه: أنت ـ قارئي العزيز ـ قد تمتلىء مآقيك بالدمع إذ تتخلل هذه المشاعر التي ستخوض غمارها بين دفتي هذا الكتاب ولكنك بالتأكيد سوف تبتسم، فموضوعي معك إذن أيها القارىء الكريم هو: دمعة... فابتسامة. نعم فأنت لا بد أن تبتسم لكي تهدأ أعصابك فترى جيداً عمق ما في هذه الصور من حقائق ومفارقات.

يلوح لي أنه من الأوفق أن نختار نصاً من كل من الكتابين، نعمل على تذوقه واكتشاف أبعاده ومراميه.

في كتاب؛ [دمعة... فابتسامة] نتوقف عند فصل بعنوان: «ملامح جيل من خلال صيحة»، وفيه يقدم لنا الكاتب واقعة عاشها، لطالب أزهري تقدم لنيل شهادة الدكتوراه من الأزهر، حيث تنعقد لجنة الإمتحان في الرواق العباسي بعد صلاة العصر، في مناقشة علنية؛ وموضوع الرسالة هو: الاقتصاد السياسي في الإسلام. وقد حرص الكاتب على حضور هذه المناقشة، فحضر بالفعل. هذا ما أنبأ به في مقدمة توشك أن تكون صفحة إلا بضعة أسطر. ولنتركه يكمل بقية الفصل بكلامه: «كان الخبر بمثابة الحدث التاريخي

عندي، لا مفر لي من الذهاب للرواق العباسي لأكون من شهوده، وسرت إلى الأزهر دون أن أسأل نفسي أو أسأل أحد: هل الدكتوراه في الأزهر هي غير الشهادة العالمية العتيدة؟ أم أن الاسم وحده هو الذي تغير، مجاراة للجامعة ذات القبة البيزنطية، حتى لا يكون أحد أحسن من أحد، أحسن في ماذا؟ طبعاً في تسعير الشهادات وشغل الوظائف وتحديد المرتبات، فقد كنا حينئذ نعيش في عهد هو العجب بعينه، قيمة الموظف ليست بالعمل الذي يؤديه، بل بالشهادة التي يحملها، أصبحت الدولة ملزمة بأن تدفع للموظف الذي لا يؤدي إلا عملاً لا يحتاج إلى ثقافة أو علم عين المرتب الذي تدفعه لمعاون النيابة أو طبيب الامتياز في المستشفى، تكالب الشبان على الشهادات العليا أغلبهم لا طالباً للاستزادة من العلم، بل للالتحاق بالكادر العالي مهما كانت الوظيفة التي يشغلونها، المهم هو الحصول على الورقة التي توضع في الملف فإن الشهادة أصبحت ورقة وليس غير...

وسبب آخر أشد ضغطاً جعل الشهادة مجرد ورقة، كورقة اليانصيب، واحدة تربح وسط آلاف فلم يكن المهم حينئذ أن تحصل عليها بل أن تجد لك واسطة تلحقك بالوظيفة التي تؤهلها لك. ومن هنا جاء القول الشائع لحامل الشهادة الخائب عند احتجاجه بها: رح بلها واشرب ماءها... أرجوك أن تذكر هذا كله لكي تدرك سر الصيحة التي سأرويها لك في ختام هذا المقال...

لم يكن من العسير أن أحدس لماذا اختار صاحبنا الطالب

الأزهري هذا الموضوع العويص: الاقتصاد السياسي في الإسلام، إنه يريد أن يتكفل هو أيضاً برد تهمتين: الأولى خفيفة وهي أن الأزهر قد تحجر، واستعصى على العلوم الحديثة، إنه في واد والعالم كله في واد، والتهمة الثانية شنيعة: وهي اتهام أوروبا والمستشرقين للإسلام أنه دين مقطوع الصلة بالحضارة الحديثة عاجز عن لحاقها، وأن المسلمين لا يحسنون الكلام إلا في علم الكلام...

لا يبرح قلبي شيء من الضيق حيث تحتله شبهة أن جهاد المصلحين في مطلع هذا القرن كان قائماً لا على انبعاث ديناميكي داخلي، بل على رد التهم، كانوا أشبه بمن يتصيد أكثر من أرنب يضرب كل منهم في اتجاه، ومن هنا جاء تخبطهم وبعثرة جهودهم وتأخر الثمرة المرجوة منها، وجاء تحول صفة المالك إلى صفة المستعير...

إن اعتزازي بالأزهر لا حد له، لا ينقطع افتخاري بأن في بلدنا منذ أكثر من ألف عام: قامت أول جامعة جديرة بهذا الاسم، هيهات أن تلحق بركابها أرقى جامعة في أوروبا اليوم... إن شعار جامعة الأزهر حين قامت هو الحرية، لا ترد طالب قصدها، لا تسأله إلا سؤالاً واحداً: هل حفظت القرآن؟ لا تسأله كم عمرك ومن أي بلد جئت، فتحت أبوابها للعالم الإسلامي كله، الطالب هو الذي يختار أستاذه بمحض إرادته الحرة، لا يسأله أحد بعد ذلك متى تمتحن؟ بل هو الذي يتقدم بإرادته الحرة للإمتحان حين يجد نفسه كفؤاً له،

ولو طالت إقامته نصف قرن... ولا طرد بسبب الرسوب، شيخ الأزهر هو العميد والحاكم المدني، يحافظ على حرمة الجامعة فلا يسمح للبوليس بدخولها. حفاظاً للدين واللغة... ما أجلها من خدمة، حفاظ اتهموه بأنه أشبه شيء بالتحجر ولكن يحمد للأزهر إنه سلم لنا التركة، إن كان لم يحدد فإنه لم يبدد منها شيئاً، ومع ذلك فإن سيرة الشيخ حسن الجبرتي والد المؤرخ الشهير تدل على أن الأزهر كان قد دخل في نهضة صادقة قبل محمد علي، ولكن هذا العاهل المتعجل هو الذي أعرض عنه، وفتح المدارس الحديثة بجانبه لتنافسه... إنه أول من عمل على هدم الأزهر...

وسرت إلى الأزهر وأنا أسترجع نفاق كل من زعموا الرغبة في إصلاحه، بعد أن سرقوا منه دار العلوم والقضاء السرعي، كان قصدهم أن يتركوه ليذوي وتسقط ثمرته من تلقاء ذاتها ـ ولكن الإنصاف يقتضي أن أقول، ربما شفع لهم رغبتهم في نزع الأزهر من سلطة الخديوي.

تنبهت عند الباب إلى وجود خلع حذائي، فإني أدخل مسجداً له حرمته وسرت وحذائي في يدي حتى بلغت الرواق العباسي، وجدت لدهشتي أنه قد أعد للحاضرين كراسي من الخيزران فالجلوس تربيعة على البساط لا يليق بمقام شهادة الدكتوراه، هكذا قلت في سري، والظاهر أنني كنت من أوائل الحاضرين فجلست في الصف الأول، لم يسبقني إلا الطالب المتقدم للإمتحان، جلس عن قرب مني إلى جنب أمام المنضدة التي ستزدان بأعضاء لجنة الامتحان هو أيضاً قد

خلع حذاءه ووضعه أمامه، في متناول يده، لا أدري لماذا أنفت أن يكون الرواق صفاً من الجالسين أمامهم صف من الأحذية، أو لعل حذاء الطالب كان بمثابة الخميرة التي ينبغي أن ينهال عليها الدقيق، فإذا بي أضع حذائي جنب حذائه. ولمست يدي يده وهو يتحسس حذاءه خشية ضياعه، رجوت أن يحس من هذه اللمسة بإشفاقي عليه لأنه ـ يا للمسكين ـ كان أعمى ـ إن لم تخالط روحه روحي فقد خالط حذاؤه حذائي. . . ولأن الكوم وقد كان لا بد له أن يشب ويترعرع، فما جاء بعدي قادم إلا وضع حذاءه هو الآخر على الكوم الوليد. . . وقد لحظت أن الطالب قد ظل طول الإمتحان وهو حتى يجاوب على الأسئلة يمد يده بين الحين والحين ليتحسس حذاءه، إنه لا يملك غيره ولا يستطيع شراء حذاء بدله. . .

ودخلت لجنة الامتحان، ولا أزال إلى اليوم؟ أذكر رئيسها المرحوم الشيخ عبد الحميد سليم، فقد أخذت بمنظر جبهته العريضة المرتفعة الوضاءة وجعلت أسأل نفسي كم في هذا الرأس قد نقشت بأحرف لا تمحى متون وشروح وشروح شروح، لم يكن رأساً بل مكتبة.

وعرض الطالب ملخص رسالته، وناقشته لجنة الامتحان، وأشهد لك أنني لم أفهم شيئاً. كانوا أشبه بمن يبحث في حجرة مظلمة عن قطة سوداء بها بياض، ضلل الطالب والأستاذة الرغبة في رد التهمة فحسب. لم يكن عندهم كلاماً فأكثروا من الكلام. . .

وفجأة، ووسط احترام المناقشة، علا صوت المؤذن، يدعو

لصلاة المغرب، فقام الجميع بغتة، وسار الهرج والمرج، وداست الأقدام على كوم الأحذية. مد الطالب يداً متلهفة تتحسس حذاءه فلم تجده فإذا بي أسمعه يصرخ بصوت محترق ليس بينه وبين بحر الدمع ونسيجه إلا شعرة، يقول:

- يا خلق هو، اعملوا معروف، لايموني على الجزمة ومش عاوز الشهادة بتاعتكم، الله الغني عنها. . .».

النص الثاني الذي اخترناه، عنوانه «أي حاجة»، وهو من كتاب [فكرة. . . فابتسامة]. وهو يرصد ظاهرة غريبة لا يلتقطها إلا عقل لم يفقد قدرته على الدهشة بعد، يحكي فيه يوماً من أيام حياته، منذ أن جوبه في صباحه بالبواب يعترضه ويطلب منه بدلة قديمة لابنه القادم من الصعيد، وكيف شعر الكاتب في الحال أن البواب متواطىء مع المكوجي، وهنا تتداعى الأفكار في ذهن الكاتب عن علاقته الحميمة بالهدوم القديمة وكيف أنها تريحه أكثر بكثير من الجديدة. وحينما يرى ابن البواب ويفاجأ بأنه طفل صغير لا تناسبه بدلة الكاتب، يبدي دهشته للبواب فإذا البواب يقول له: أي حاجة منك حلوة. وبعد هذا الموقف الصباحي يستطرد الكاتب:

وفي الظهر دخل علي صديق كان قد غاب عني سنين طويلة تنقلت أثناءها بين عناوين مختلفة، في المسكن والوظيفة. فلا أعرف كيف عثر علي، قال لي بعد السلامات والذي منه: عاوزك تشوف له شغلة ولا تتوسط لي عند حد من معارفك، شغلة زي إيه؟ رد علي رد الذكي على المغفل أو المتعابط: أي شغلة، حاجة كده، أي

حاجة، فكانت دهشة لي ثالثة، وفي المساء كنت في المقهى مع زمرة من الأصدقاء يلعبون الطاولة، فإذا قد رموا الزهر وقفزوا كأنما لسعهم زنبور، وقال واحد منهم: الوقت جه، يلا بينا يا جماعة على السينما. قلت لهم: رايحين أي فيلم؟ فكان ردهم على رد الدحلاب على المتحنشص: أي فيلم، أي حاجة، اللي نلاقيه مش زحمة. وكانت دهشة لي رابعة.

ولما عدت إلى داري سائراً على قدمي كان جهاز راديو في دكان بقّال يسلمني إلى أخ له في مقهى ثم إلى أخ ثالث في دكان فكهاني بحيث لم ينقطع عني الكلام أو اللحن حتى حسبت أن المغني ينشدها لي أنا بالذات ويلاحقني بها.

أتعرف ما هي هذه الأغنية، إنها هي التي تقول: قولي حاجة، أي حاجة. أتكون أي حاجة هذه الشائعة بيننا تفسير ما أحس به وأنا أخالط الناس من أنني أعوم في بحر أمواجه الدفاقة انقلبت، إلى دوامات سطحية صغيرة معايشة تدور في حلقة مفرغة، لا تدل على شيء إلا الحيرة، وأحس أن نفس كل شخص قد جف ريقها أما من الطمع أو الجوع الكاذب فأصبحت تتلهف على أي حاجة وهي لا تدري ماذا تريد. فكيف بربك تقوم الشخصية وتثبت وتأخذ في النمو، إذا كان قيادها ملقى في الهواء تقوده أي حاجة.

«كتبت هذا الكلام مضطراً فاعذرني، لأن الصديق قال لي وقد أحببت أن أعتذر عن تأخير مقالي الأسبوعي لانشغالي بجيش من الصغائر والتوافه: معلهش ولا يهمك، أكتب لهم حاجة أي حاجة».

ما بين الدمعة والفكرة تنبع المفارقة، التي تتولد عنها البسمة. . .

ومعنى البسمة هنا أن يرتفع القارىء ـ مثلما ارتفع الكاتب ـ فوق هذه المفارقة، ينتصر عليها وعلى شاكلها، يستوعبها، فتتحول إلى رصيد من العاطفة الإنسانية، من الشفقة على الناس بدلاً من لعنهم، وخوض غمار المشاكل بدلاً من الهروب منها، واستخلاص الدرس المفيد بدلاً من الرفض الفج الأجوف.

وليس المقصود بالدمعة البكاء. . .

ولا بالفكرة التجريد الذهني. . ـ

إنما الدمعة ها هنا هزة عاطفية سريعة، للمسة الكهرباء الخاطفة. . .

إنما الفكرة برقة ذهن، ومضة، تمضي بسرعة البرق لكن بعد أن تضيء أمام الفكر طريقاً، ومسلكاً، تؤهل العقل لإعادة النظر في بعض المسلمات في بعض الظواهر، في بعض السلوكيات.

والمسافة بين الدمعة والابتسامة، والفكرة والابتسامة، هي المسافة التي يتم فيها فرز الناس على فرازة المواقف الصعبة، الحرجة، وأمام المفاجآت الصادمة، حيث تختبر القيمة الأخلاقية، ليظهر الجوهر النفيس من المعدن الخسيس.

إننا في الفصل الأول في الرواق العباسي في الأزهر نرى مشهداً دراميا كاملا، يستدر الدموع من المآقي، له في النفس وقع مؤلم شديد الإيلام، لكنه بقدر إيلامه لا بد أن يبعث على الابتسام، لانطوائية على المفارقة الحادة.

إن الطاقة القصصية المبدعة، الكامنة في روح الكاتب، تنجح بشكل مبهر في تكثيف الصورة الدرامية حتى تنطق بكل المعاني والانتقادات من تلقاء تكوينها الذاتي. وإنه لما يبعث على الألم أيضاً، حال الأزهر الشريف وتراجع نظامه التعليمي الأصيل أمام نكبة النظام التعليمي الغربي.

الصورة مليئة بالمعاني، النابعة من موقف عاطفي. إنها فن خالص رغم أنها نقل للواقع بكل حذافيره.

وفي الفصل الثاني تصير الفكرة هي الأساس، هي المحور، عنده تتولد الأفكار... فعقل الكاتب هنا هو الذي يعمل، يشتد، ويحتج، ويعترض، ويغضب لكن البرود العقلي ضروري هنا لأن الكاتب يتناول قضايا اجتماعية محددة ينبغي أن نناقشها بهدوء، نوثقها، نستخلص منها النتائج والدروس فهي إذن تفكير خالص.

غير أنه، بما أنه تفكير أديب متأمل صاحب قدرة على التعبير الأدبي فإن أفكاره تنبع من مفارقات، أو تكتشف المفارقات، وحينما تلمع الفكرة في الذهن لدى القارىء فإن لمعانها يعكس بريق بسمته المضيئة إذ يكتشف أنه قد اكتشف شيئاً جديداً مهماً، وأضيف

إليه ذكاء جديد لماح.

والفروق بين الكتابين مع ذلك ليست حاسمة تماماً، فكثيراً ما تختلط الفكرة بالدمعة في نظرة واحدة، فكتاب [فكرة... فابتسامة] يحوي الكثير من الدموع. وكتاب [دمعة... فابتسامة]، يحوي الكثير من الأفكار؛ لكن الغلبة لأي من الاثنتين على الأخرى هي التي خصصت لكل منهما كتاباً مستقلاً.

## ١٧ ـ نقد البوسطجي بقلم يحيى حقي

لعلي أعتبر ذلك من حسن الحظ، أن تغطي علاقتي الفنية بأديبنا الكبير المتميز الإنسانية، يحيى حقي، على علاقتي الاجتماعية به... رغم صداقتنا القديمة العميقة التي بدأت عندما زرته في دار الكتب بيان الخلق حين كان مديراً لها، فأخذ بيدي في حنو الأب، يتجول بي في أنحاء الدار يطلعني على كنوزها بفرح الطفل، ويحثني حثاً لتكرار الزيادة والإطلاع على نفائسها من كتب التراث... ويفتح لي مغاليق دار المحفوظات لأطالع على تراث الصحافة المصرية منذ نشأتها، ولم أكن بعد سوى أديب مبتدىء يعمل بالصحافة الحديثة.

بل لعله من حسن الحظ أصلاً، أن أنشأ كأديب في زمن معاصر ليحيى حقي، حيث كان عطره يفوح في أرجاء حياتنا الثقافية والعامة، فيبهج النفوس ويعطرها بقيم القناعة والصدق مع النفس والدقة والتدقيق في العمل والإحساس بالآخرين، والذوبان حباً، أو ذوقاً، أو تذوقاً لكل ما هو بسيط وأصيل وفيه منفعة للناس.

يحيى حقي، هو نفسه عطر الأحباب، الذي جعله عنواناً لواحد من كتبه المميزة. . . يسري بيننا كالنسيم، نحن الأجيال التي تتابعت بعده في حرفة الكتابة «يمدنا وجوده بالطمأنينة إلى أن العملة الجيدة تستطيع أيضاً أن تطرد العملة الرديئة من السوق.

وعندما ظهرت روايته الصغيرة «البوسطجي» في مجموعته القصصية «ماء وطين» في سلسلة اقرأ في منتصف الخمسينيات، أثارت هذه القصة الدموية ضجة كبيرة في الأوساط الأدبية والفنية. . . ولفتت أنظار السينمائيين إليها، بأسلوبها الفني المتقدم. . . ذوق غربي منمق. مضمخ بعطر شرقي وشعبي لاذع، يحكي قصة حب فاجعة تدور وقائعها في الصعيد بمصر في الثلاثينيات، حين كان الصعيد منفى يعاقب الموظفون غير المرضي عنهم، بالنقل إليه. . .

ويسرع الكثيرون من السينمائيين المجددين وقتها في محاولات لصياغة هذه القصة سينمائياً. . . ولم يقدر لتلك المحاولات أن تنجز معادلاً سينمائياً. لتلك القصة، وكان ذلك في رأي، بسبب أنهم جميعاً قد وقعوا أسرى لذلك الأسلوب الفني الشديد الحداثة، والشديد التركيز، الذي كتب به يحيى حقي رائعته الأدبية. . . كان أسلوبه الذي كتب به القصة، هو أسلوب السينما الحديثة التي بدأت طلائعها في السينما الإيطالية والسينما الفرنسية في ذلك الحين، وقد انتهت تلك المحاولات أيامها. بكل أسف، إلى مقولة أوشكت أن تشيع هي أن أدب يحيى حقي، بأسلوبه السينمائي المركز الشديد

الحداثة... هو نموذج للأدب الذي يصعب تحويله إلى الفيلم السينمائي.

وقد شعرت أيامها كأديب له اهتمام بالسينما، أن في هذه المقولة ظلم فادح لأدب يحيى حقي، وضيق أفق من السينما التي كانت شائعة في ذلك الحين.

لقد أصبح فيلم «البوسطجي» ملكاً للتاريخ الآن، منذ ظهوره على الشاشة عام ١٩٦٨ كإحدى العلامات الهامة في السينما المصرية... وأذكر أننا عندما تصدينا لعمل السيناريو، لاحظنا أن الشكل المتقدم المكثف الذي يعتمد على الفلاش باك ـ أحد أساليب السينما الأوروبية الحديثة ـ وهو ما جذب إليها السينمائيين، سوف يكون إطاراً متنافراً مع هذه الدراما الأخلاقية الدموية، التي تدور حوادثها في مجتمع مختلف في الثلاثينيات... وهكذا قررنا بشجاعة أنا وزميلتي دنيا البابا التي شاركتني في عمل السيناريو، إعادة صياغة القصة بأسلوب تقليدي، يناسب الزمان والمكان المتخلفين... مع إضافة بعض الطعم الملحمي، كتعويض عن الحداثة التي تركناها.

وحينما جاء دور الحوار السينمائي الذي اضطلعت به كاملاً، كان نصب عيني مهازل الحوار اللقيط الذي ينطق به الفلاحون في الأفلام المصرية ذلك الحين... فقررت أن يكون الحوار باللهجة واللكنة الصعيدية القح، التي كانت تستغلق عليّ أحياناً، وأنا بحراوي النشأة والمولد... فقمت باختطاف أحد أصدقائي

الصعايدة، واحتجزته معي في كابينة على شاطىء رأس البر في شهر ديسمبر «شهر العواصف» والنواة هناك، حتى تمكنت من استخلاص مفاتيح اللهجة الصعيدية من فمه الذي لم يكف عن الشكوى والتوسل بأن أعيده إلى مصر، وأنقذه من هذا البرد الشديد والسمك المشوي الذي أطعمه إياه كل يوم.

وبصفتي أديباً، وكاتب سيناريو في نفس الوقت، يجدر بي أن أؤكد هنا، أن تجربة ترجمة نص أدبي إلى نص سينمائي، هي في الحقيقة عملية إبداع جديدة تتضمن مستوى عالياً من القدرة على تفسير الكلمات الأدبية الوصفية المكتوبة إلى شخصيات ومواقف درامية، كما حدث لنا مثلاً مع وصف يحيى حقي لوالد الفتاة جميلة بأنه «راجل فلاتي...» فتؤدي بنا تلك الصفة اللغوية، إلى ابتكار شخصية الخادمة مريم في بيته، ليقيم معها علاقة تثير حفيظة زوجته، فنبتكر لها شخصيتين هما شقيق الفتاة وخالها لتشي بالفتاة عندهما فيظهران في لحظة تروع الفتاة وهي نائمة، ويأخذانها إلى مصيرها المحتوم.

لقد كانت هناك اختلافات كثيرة بين النص الأدبي والنص السينمائي، ولكنها في الحقيقة كانت شخصيات ومواقف استدعاها النص السينمائي، لترجمة الأوصاف الأدبية التي يجريها ببساطة قلم الأديب معتمداً على مخيلة القارىء التي تترجم ما يقرأه إلى صور... بعكس السينما التي يقرأها المتفرج بعينه.

كما أن عقدة الرواية عند يحيى حقي كانت في اختلاف

المذهبين المسيحيين للبطل والبطلة، ولهذا يرفض والدها تزويجها من حبيبها حينما خطبها منه، بينما أصبح سبب الرفض في الفيلم هو أن الفتى قد رأى الفتاة وقابلها. . . أي عرفها قبل الزواج، مما يتعارض مع التقاليد الصارمة للصعيد في ذلك الحين. . . فأصبحت القضية بهذا الشكل أكثر شمولاً وتأثيراً.

لقد كتب الفنان الكبير يحيى حقي يرحمه الله، مقالاً في صحيفة المساء، عن رأيه في فيلم البوسطجي، لعله من الظريف أن نقرأ بعض ما جاء فيه. . .

تحت عنوان: مع الناس يقول: «كتبت هذا المقال لأقطعه وهو منشور في صحيفة المساء، وأضعه في جيبي لمن سيستجد من السائلين لي عن حكمي على فيلم «البوسطجي» ليغنيني عن جري لساني بكلام قلته من قبل مراراً، لا شيء يتعبني أكثر من أن أحكي حكاية واحدة أكثر من مرة، ولو في جلسات متفرقة على أناس مختلفين، كأنني أسطوانة انحبست ابرتها داخل تجويف واحد، فأحس حينئذ أن هذه الأسطوانة قد باظت وباخت وأصبحت مزعجة أيضاً.

وكنت قبل أن أرى الفيلم لأول مرة قد استمعت لآراء عديدة عنه تتراوح بين الثناء الشديد، والذم الشديد، وفي الوسط ثناء لا يخلو من ذم أو ذم لا يخلو من ثناء. . . ولكن لاحظت أن جميع أصحاب هذه الآراء المتتالية قد تأثروا بالفيلم وبقي في ذهنهم وفرض عليهم أن يتحدثوا عنه، فكان هذا برهاناً عندي ـ وإن كان غير مقصود من

هذه الآراء ـ على أنه قد شذ عن بقية أفلامنا العديدة التي لا ترتفع لمستوى النقد. وهذا نجاح من العدل والإنصاف أن نقر له به. أنه جعلنا نترك مقالب الزبالة أو مقابر الأموات لنخالط الأحياء في العمار، أصحاء كانوا أم معلولين. . . فالمطلب الأول في العمل الفني، هو دبيب الحياة فيه. وإن ارتفاع الأفلام عندنا لمستوى النقد، مرحلة ينبغي أن نبلغها قبل أن نصل إلى فيلم يجرؤ على دق أبواب المهرجانات الدولية ثم يخرج لا يقول بلا جائزة بل أقول بلا كسوف.

وقد اختلف الحكم على سيناريو الفيلم وأنا لا أملك إلا الثناء عليه، إذ كان تسلسل المشاهد وتركيب بعضها فوق بعض يسيران باتصال مقنع ومريح لا يقطعه تخلخل وركود أو غموض أو حشو لا طائل تحته، والإضافات التي أدخلها على القصة خدمت الفيلم، رضاء الأب لخادمته بما لا يرضى به لابنته، ولكني كنت أتمنى أن يلجأ لحيلة تنجي الفيلم من اتهامه بأن القصة بنت اليوم في قرية اليوم، مع أن القصة كتبتها في استانبول سنة ١٩٣٣، ولا شك أن القرية قد تغيرت ولو في بعض ملامحها.

«. . . فهناك إجماع على أن الفيلم قد أتى بجديد، ولأنه جديد كان لا بد أن تنقسم حوله الآراء». أصبحنا إذا قارنا الأفلام الناجحة السابقة بهذا الفيلم بدت لنا موضة قديمة. . . هو جديد لأنه أولاً عرف كيف يحرك الممثلين وينطقهم دون تشويح وتقصيع وتطحين وثرثرة لا حد لها، ولو سألتني ماذا قالت جميلة لفتاها وماذا قال لها

لما عرفت كيف أجيب. ولأنه ثانياً عرف كيف ينقل إلينا من خلال التفاصيل جو القرية التي كانت... مشهد جري الفلاحات للجاموسة المحتضرة، الطاحونة، تنقية القمح. الشقاء الذي لا ينطق الكلمة ولكن يخط خطاً بالطباشيرة. جعلنا الفيلم نحس كأننا في القرية. وكلمة «كأن» هنا هي مربط الفرس، غياب «كأن» هو للفيلم التسجيلي ولكنها ضرورية للتعبير الفني.

في ذلك المقال الهام أفاض الفنان الكبير رحمه الله، في مدح التصوير والتمثيل والديكور والإخراج والموسيقى، وكل التفاصيل السينمائية الهامة تعرض لها بالملاحظة والنقد بحس فني كبير يكشف عن خبرة رائعة وإدراك كامل لفن السينما وتقنيته، ومع الأسف لا يسمح المجال هنا بنشر المقال بأكمله، لكنه في نهايته كان له رجاء وجهه إلى شركة القاهرة ـ قطاع عام ـ التي انتجت الفيلم، وللأستاذ حسين كمال مخرجه، بإعداد خاتمة أخرى للفيلم قبل الاشتراك به في أي مهرجان دولي، لأن حساسية الذوق في أوروبا تأبى أن يرى المشاهد بعينيه منظر السكين في يد الأب وهو يطعن بها ابنته كأنها شاة أو دجاجة. حتى منظر ذبح الشاة أو الدجاجة مرفوض عندهم، والقصة تركت جميلة ولا شيء يدل على مقتلها إلا دق أجراس الكنيسة.

تلك كانت حساسية الفنان الكبير المرهف، أمام منظر الدم... هو الذي صور في روائعه الأدبية أحط الغرائز وألقاها برهافة ودقة... لأنه بشفافيته كان عطوفاً على الضعف البشري.

لقد كان فيلم البوسطجي هو الباب الواسع الذي دخلت منه السينما إلى أدب يحيى حقي، فحينما أنجزنا السيناريو تردد عدد من كبار المخرجين في إخراجه، وعندما تحمس حسين كمال للقيام بهذا العمل وذهبنا للتعاقد مع شركة القاهرة، اكتشفوا أن الشركة لم تشترِ البوسطجي من الفنان يحيى حقي، وإنما اشتروا «قنديل أم هاشم». . . وكان من الضروري إنجاز القصة المشتراة قبل شراء قصة أخرى من نفس المؤلف، فتعاقدوا معي على كتابة السيناريو والحوار لقنديل أم هاشم، على أن يتم إنجازه قبل أن يتعاقدوا معي على البوسطجي. . .

وهكذا وجدت نفسي مرة ثانية غارقاً في بحر شخصيات يحيى حقي المتبقاة بعناية ودقة، كرموز لهذا الشعب المصري الطيب الذي لا تملك أمام أخطائه وخطاياه، سوى الإشفاق عليه. . . وتلك قصة أخرى.

رحم الله فناننا الكبير الراحل بالجسد، لأن روحه الأبوية المرهفة ما تزال تحلق حولنا في سطور أعماله الأدبية الخالدة، وستظل مشعة ومتألقة في أرواح تلاميذه ومحبيه الذين مستهم تلك الروح بمحبتها خلال حياته.

## ١٨ ـ يحيى حقي. . . موهبة باقية

اكتشفت قصص يحيى حقي وأعجبت بها في تلك الفترة من المراهقة التي كنت أحلم فيها بكتابة القصة كنشوة أحقق بها رغبة لا أدري ما هي، ولكنها تدفعني إلى قراءة قصص طاهر لاشين ويوسف

جوهر والمازني بشغف كبير، وقراءة قصص محمود تيمور وسعد مكاوي باهتمام كبير. ومضت سنوات قبل أن أدرك أن هناك رابطة ما تجمع بين يحيى حقي وهؤلاء الكتاب الكبار من ناحية وتميزه عنهم من ناحية أخرى. وجميعهم من مواليد الجيل الأول للقرن العشرين، وقصصهم المكتوبة باللغة العربية واجهت قضية التعبير باللغة بجرأة، ولم تتردد في تجربة العامية، أو محاولة البحث عن لغة عربية دارجة أو مبسطة، أحياناً تكون مصطنعة عند تيمور، متأنقة عند سعد مكاوي، وهي دائماً تفيض حيوية عند طاهر لاشين والمازني ويحيى حقي.

كلمات يحيى حقي، وجملة تنقل ما هو أكثر من «الحدوتة». تكشف أو تفضح أعماق النفس البشرية واضحة متألقة بخيرها أو بشرها وكان يختلف عن محمود تيمور ـ من وجهة نظري ـ في أن كلاهما يبدو وكأنه يتفرج على نماذجه أو شخوصه، وهي نوع من الفرجة يساعد عليها أن المتفرج غير متورط ثقافياً أو طبقياً مع الشخص الذي يتفرج عليه. ولكن حيث يقف تيمور، غالباً، عند مرحلة التسجيل وتأمل الصورة التي سجلها، وربما محاولة تقييمها. نرى يحيى حقي ينجذب بكل معاني كلمة «انجذاب» إلى الشخص الذي يتفرج عليه أو الموقف الذي يسجله. وأحياناً يخيل إليّ أنه يسأل نفسه في امتحان شديد القسوة للذات. أين أنا من هذا الإنسان الذي أكتب عنه، أين أنا من هذا الذي أراه من حولي وأسجله. من أو ما هذا الذي يجذبني إليه ويؤثر في وجودي. كأنه ـ يحيى حقي ـ بجسمه الصغير ـ معمل تتفاعل فيه الرؤى والأحداث، وتفور

فتتصاعد أبخرة التفاعل من مدخنته قصصاً قصيرة أو طويلة أو دموعاً وابتسامات موجهة للذات قبل أن تكون موجهة للقراء.

أحياناً كنت أقرأ يوسف إدريس فأتذكر يحيى حقي. كلاهما تعرض لشخصيات مصرية لها طابع خاص، وبينما كان يوسف يميل إلى السخرية التي تنتهي بدعوة إلى التأمل، كان يحيى حقي يبتعد عن السخرية أو يهرب منها وينطلق مع شخوصه في رحلة صوفية، إذ يمتزج بالشخصية التي يتعامل معها بقدر ما يستطيع الصوفي أن يمتزج بالكائنات من حوله. بشر وحيوان ونبات وجماد. ليتوحد مع الكل. وعندئذ يشع النص الأدبي بوهج خاص متميز، ربما كان هذا الوهج هو موهبة وربما كان حياته. وإذا غاب هذا الوهج. تحولت قصص طويلة ـ أو روايات ـ مثل قنديل أم هاشم أو البوسطجي إلى أحلام تنتهي إلى كوابيس بقدر ما تعبر عن أزمة العقل الذي يتفرج ويسجل ثم ينجذب ويتورط.

عرفت يحيى حقي منذ كان مديراً لمصلحة الفنون في الخمسينيات وكان قد ترك السلك الدبلوماسي ـ ليتولى مسؤوليات إذاعة الثقافة والفن في مصر الثورة. وشهد لقاؤنا ما كشف لي عن شخصيته، وما دفعني إلى أن أراه على هذا النحو الذي أتحدث به عن أعماله القصصية. فقد حدث مع بداية الثورة، أن ظهرت مواقف جديدة في المجتمع المصري لم يتعودها الناس من قبل. من بين هذه المواقف، إن دار الأوبرا التي تستقبل طبقة معينة من المصريين يرتدون ملابس خاصة لحضور حفلات الأوبرا، ويشاهدون أعمالاً

أوبرالية أجنبية. هذه الدار العريقة، فوجئت بفلاحين يرتدون الجلاليب وعلى رؤوسهم العمائم يدخلون من أبوابها لمشاهدة برامج لفرق مصرية تقدم استعراضات موسيقية تشيد بالثورة وأمجادها، وارتفعت أصوات تبكي على الثقافة وانهيارها وتبدي أسفها لما وصل إليه حال الأوبرا، وتتساءل هل دور الثورة أن ترقى بالفلاح أو الصانع إلى المستوى الثقافي الرفيع أم تهبط بالثقافة الرفيعة إلى مستوى الجهلاء والرعاع. وجاءني خطاب من الدبلوماسي السابق، ومدير مصلحة الفنون «الحالي» الأستاذ يحيى حقي. هو عبارة عن قصة قصيرة، لأنه وصف فيها رجلاً ريفياً معمماً يدخل مع أسرته دار الأوبرا، وكان يحيى يقف في البهو نلاحظ أن الرجل يتلفت حوله ويرقب الناس في ملابسهم الإفرنجية في نوع من القلق. وتقدم يحيى حقي نحو الرجل، أو «انجذاب» إليه. وقدم نفسه، ورحب به، وتحدث معه ليطمئنه أنه دخل داره. ولم يتركه حتى استقر الرجل وأهله في مقاعدهم. نشرت هذا الخطاب بنصه في مجلة روز اليوسف، وأذكر أن الحفل الذي تحدث عنه يحيى حقي، كان خاصاً بالمقاومة ضد العدوان الثلاثي. وبعد نشر الخطاب، التقينا وكنت ما زلت أحاول كتابة قصص قصيرة، ولم أكتب بعد أية رواية... وفاجأني بأنه يتابع قراءة ما أكتبه. كان يشجعني كأستاذ. وكان لا يهتم بأناقة اللغة. أو بالكلمات والحروف كتعبير لذاته له إيقاعاته الخاصة به. إنه من الجيل الذي ظل متمسكاً بفهم الإنسان من خلال قضاياه وتقاليده وطباعه وعلاقاته الإنسانية. ولكنه مع ذلك لا يقف عندما يسمى بالحبكة، ولا يرى أن للقصة بداية ثم عقدة أو وسط،

ثم نهاية تنفك بها العقدة، مع أن كاتباً مثل سومرست موم كان يؤكد لي في نفس الوقت في لقاء معه، وكان من أشهر كتاب القصص والروايات في العالم. أن قصة بلا حبكة ليست قصة على الإطلاق. ومن هنا كان يحيى حقي متميزاً عن جيله، بدرجة عالية من العمق والتصوف وامتحان الذات أمام الواقع الاجتماعي الذي يحيط به. وعلى سبيل المثال. كان عندما يتحدث معي فيما أكتبه، يهتم بما يكشف عن العلاقات الإنسانية ذات الطبيعة الخاصة، مع اهتمام أكبر بالملامح المصرية الصميمة. أذكر أنني كتبت قصة عن صائغ، دخلت أسرة مصرية دكانه، الأم والبنت وخطيبها. واكتشف الصائغ أن قطعة مما يعرضه قد اختفى. فواجه العائلة، وصمم على تفتيشها أو إبلاغ الشرطة. وعند تفتيش الأم تبين للصائغ أن الأم هي السارقة. وقبل على الفور توسلاتها. وخرج إلى الخطيب يعتذر له بأنه أخطأ إذا اتهمهم أو ساوره الشك نحوهم. وعندئذ هاج الخطيب وصمم على إبلاغ الشرطة ضد الصائغ، ورفض توسلات الأم وخطيبته أن يتسامح وأن يغفر الخطأ. وفي النهاية تضطر الخطيبة إلى أن تواجه الخطيب بأنها تقطع خطوبتها به لأنه لا يفهم معنى الرحمة والتسامح.

مثل هذه المواقف، كانت أسيرة عند يحيى حقي وأهم من الدخول في قضايا سياسية أو اجتماعية تحت شعار الالتزام. إذ كان يتشكك في هذه الشعارات، ويرى أن الصدق مع الذات. والتعمق في آبار البشر والانجذاب الصوفي مع الخلائق و «خليها على الله» هي الوسائل المشروعة لفهم الحياة وللتعرف على الإنسان. لأن

معرفة الفطرة والعاطفة أقصر طريق إلى الأعماق من طريق معرفة العقل المنطقي التائه مع النظريات.

وتعاملت مع يحيى حقي لعدة سنوات. أثناء رئاستي لمجلس إدارة دار التحرير وإشرافي على صحيفة المساء، وكان الصديق بدر الدين يتولى عملياً رئاسة تحريرها. كان يحيى حقي يكتب مقالاته في المساء، ولا يرضى أن ينشرها في صحيفة أخرى أكثر ذيوعاً وانتشاراً، ومضت سنوات لم يذكر فيها كلمة واحدة عن قيمة المكافأة التي يحصل عليها، ويزداد خجلاً وعناداً مع أية محاولة لدعوته للخروج من عزلته ـ هكذا كانت تبدو ـ للمساهمة في نشاط ثقافي أو أدبي له صلة ما بنشاط سياسي. وكان لا بد من مرور وقت لتعرف أنه كان يحافظ على قيم لا يريد أن يعرضها لابتذال سياسي، أو امتهان عالم الشهرة، وهكذا حافظ على وجوده، وظل باقياً مع كل من قرأ له وسوف يقرأ له. باقياً مع كل من يكتب القصة المصرية. وسيظل باقياً مع أجيال قادمة لأن الوهج الذي ينبعث من أعماله الأدبية، وسلوكه وتصرفاته الإنسانية ينتمي إلى أصالة صدق الفطرة وبريق الماس، ورحابة التصوف.

## ١٩ ـ رصيده السينمائي ثلاثة أفلام وثلث

«يحيى حقي» صاحب مكانة رفيعة ومتفردة في حياتنا الثقافية المعاصرة، أخذت السينما عن رائدنا الراحل ثلاثة أفلام وثلث واعتبر أحدهم من بين الأعمال الأهم والأفضل في تاريخنا السينمائي لقد أضاف يحيى حقي للسينما. . . ولكن لماذا لم تستفد منه السينما

كثيراً؟

يحيى حقي (٨٨ سنة) أحد أهم رواد وأعلام النهضة الحديثة في الثقافة المصرية... وهو من أصل تركي وإن كان قد ولد وعاش في حي السيدة زينب... وفي ذلك كتب يقول «خدوا بالكم... أنا صحيح من أصل تركي ولكن هذا البلد التي تسمى مصر لها قدرة غريبة على الامتصاص والاستيعاب وهضم كل أجنبي عنها بحيث لا يستطيع الفكاك منها، ففيها سر من الله لا نعرفه، ولذلك لو عصروني في معصرة قصب فلن تخرج مني نقطة تركية فأنا مصري مائة في المائة... بل أكثر من المصريين مصرية»... ويعتبر يحيى حقي أمير المقالة القصصية وصاحب مكانة خاصة في القصة القصيرة والنقد الأدبي والسينمائي.

ومن المهم الإشارة إلى أن أديبنا الراحل حرص على «اللغة العربية» بما تملكه من ثراء وجمال من نقل الأفكار وتجسيد المعاني والمشاعر حرصاً شديداً فهي ـ كما قال ـ «قالب الأفكار فإذا أصيب القالب أصيبت الأفكار»... وإذا توقفنا بشكل خاص أمام أعمال يحيى حقي التي قدمت للسينما نكتشف قيمتها وتفردها رغم قلتها... فالسينما لم تقدم سوى «ثلاثة أفلام وثلث» عن أعماله... ولكن فيلمين منهما اعتبرا من كلاسيكيات السينما وأهم إنتاجها... بل إن مجموعة من النقاد اختاروا فيلمه «البوسطجي» كأحد أهم ١٠ أفلام في الفترة من الخمسينات حتى الثمانينات.

اهتم يحيى حقي في صباه وشبابه بالسينما كمتفرج يستهويه الفن

السابع لدرجة «كنت أنتظر يوم الخميس بفارغ الصبر فهو اليوم الوحيد الذي يسمح لي فيه بالذهاب إلى السينما» ويصف كاتبنا الكبير في مذكراته طقوس ذهابه وإحساسه بالسينما... ثم اتجه للكتابة النقدية وفي كتابه «فن السينما» مجموعة من المقالات حول أهم الأفلام المصرية والعالمية ونجح في إقامة أول «ندوات» لمنافسة الأفلام ونقدها من الجماهير.

أما عن الأفلام التي أخذت عن قصص يحيى حقي (٢٨ كتاباً) فمن الطريف أن «ثلاثة» منها انتج في عام واحد ١٩٦٨ وجاءت الرابعة بعد ذلك بثلاث سنوات.

**ـ البوسطجي... والقنديل:**

كان أول هذه الأفلام وأهمها فنياً «البوسطجي» المأخوذ عن قصة بنفس الاسم من مجموعة «دماء وطين» وأخرجها حسين كمال وبطولة شكري سرحان وزيزي مصطفى وصلاح منصور وكتبها للسينما صبري موسى...

ويصور الفيلم موظف البريد الذي جاء للعمل في قرية صغيرة منعزلة بالصعيد «كوم النحل» حيث يعاني من الضياع والوحدة في منفاه هذا... وفي المقابل نجد «جميلة» التي تخطىء وتعاني من شعور مماثل لبعد الحبيب وما بداخلها من ثمرة الخطيئة... ومن هذين الخطين الدراميين يستعرض الفيلم تأثير المكان على عالم الشخصيات نفسياً حيث تقهر الإرادة الفردية والمشاعر نتيجة مناخ عام شديد القسوة فرضه شكل المكان نفسه وجفافه وما يحيط به من

صخور وتلال...

ويعد «البوسطجي» من الأفلام القليلة في تاريخنا التي اقتحمت الحياة في الصعيد وأيضاً هو من أهم أفلام مخرجه حسين كمال.

وقد نجح «البوسطجي» جماهيرياً بعكس فيلم «قنديل أم هاشم» المأخوذ عن أشهر قصص يحيى حقي على الإطلاق... الفيلم إخراج كمال عطية وبطولة شكري سرحان وسميرة أحمد وللسيناريست صبري موسى أيضاً... ويصور شاباً نشأ في حي السيدة زينب وأكمل تعليمه في الخارج حيث أصبح طبيباً متخصصاً في أمراض العيون... وعقب عودته يصطدم بالمعتقدات الدينية السائدة بالحي حيث الاعتقاد بأن «زيت قنديل مسجد السيدة زينب» له قدرة خارقة على شفاء أمراض العيون... ويثور الطبيب على هذا الاعتقاد ولكن في النهاية يكتشف أن علاجه «العلمي» يحتاج إلى إصرار وأمل المريض في الشفاء وهذا ما يصنعه «القنديل» أنه يصنع الإيمان ـ النفسي ـ بالشفاء.

ولم يكتسب الفيلم قيمة فنية عالية لأن مخرجه اهتم بشكل الصراع الخارجي بين البطل والمعتقدات السائدة ولم يهتم بنفس القدر بالصراع النفسي ـ وهو أساس القصة وهدفها ـ الذي أراد يحيى حقي من خلال التعبير عن أزمة مثقفي الثلاثينات والأربعينات في «رغبتهم» الثورية في تغيير المجتمع دون البحث عن أسلوب ومنهج صحيح للوصول إلى الشعب الذي يريدون تغييره.

ـ عبقرية الاختيار:

وتظل أهمية الفيلمين في معالجتهما لقضايا شديدة المحلية تؤثر

بشكل حاد على رغبتنا في التطور الحضاري والبطل هنا المكان في العملين... وتتضافر معه في العمل الأول مشاكل «الجهل» حيث تفتقر القرية لوسائل التعليم والتثقيف واعتبار الصعيد «منفى» داخل الوطن... وجفاف المشاعر مع الإحباطات التي تؤدي إلى انعدام الشعور بالإرادة الفردية... أما في العمل الثاني فإن الصراع بين الشرق والغرب... والتطور والانغلاق... وأسباب ذلك ـ نفسياً وواقعياً ـ على الإنسان البسيط يعد الخيط العبقري الذي التقطه يحيى حقي وعالجه في دراما شديدة الوضوح وفي تصوير بالغ الدقة.

والمهم... أن عبقرية اختبارات يحيى حقي لموضوعات قصصه هي السبب الحقيقي في جعل فيلمي «القنديل» و «البوسطجي» يظلان في مكانة خاصة ومتميزة بين رصيدنا السينمائي الكبير.

وقد اعتبر يحيى حقي ـ شأنه شأن كبار كتاب الرواية والقصة ـ أن الفيلم السينمائي ملك لمخرجه... وإن أشارت كتاباته إلى أنه لم يشعر بالرضا تجاه الصورة التي قدمتها السينما عن قصصه.

ويبقى السؤال المهم: لماذا لم تأخذ السينما عن أعمال يحيى حقي سوى ٣ أفلام وثلث فقط؟

لعل السبب الرئيسي أن قصص يحيى حقي لم تكن تعتمد على «حدث» درامي بقدر اهتمامها بتصوير المكان والشخصيات

وعلاقتهما بالزمان. . . وهذا يتطلب من أي سيناريست أو مخرج جهداً خاصاً وموهبة حقيقية مبدعة، وهذا النوع من السيناريست والمخرجين «ما أندرهم» في تاريخنا السينمائي. . . هذه واحدة.

كما أن يحيى حقي لم يكن من هواة «الدعاية والإعلان» عن نفسه أو أعماله.

## ٢٠ ـ مفهوم الرؤية السردية
## في الخطاب الروائي
## بين الائتلاف والاختلاف

تعتبر «الرؤية السردية» من المفاهيم الأكثر أهمية في الدراسات السردية، لأننا لا ندرك المتن الحكائي إدراكاً مباشراً وأولياً كما في المسرح مثلاً وإنما من خلال إدراك سابق له وهو إدراك السارد. الذي يتغير بدوره بتغير تموصفاته، واختلاف أنواع العلاقات التي يقيمها مع شخصيات عالمه التخييلي. مما يكون له دون شك انعكاسات بالغة على شكل تلقينا له، باعتباره تلقياً من الدرجة الثانية.

والمقالة الحالية تحاول إلقاء الضوء على أهم التطورات التي مر بها هذا المفهوم عبر رحلته الطويلة قبل أن يستقر على تصوره الراهن.

إن الطبيعة الاستعراضية المميزة للنص الحكائي، والمتمثلة في نقل وقائع متنه وتقديمها في قالب لغوي ـ شفاهي أو كتابي ـ من قبل

شخصية أو مجموعة من الشخصيات، محددة بعينها، ستوجب حضور هيئة تلفظية تحول عجز الحوادث في التعبير عن نفسها بنفسها، من جهة وتتشبع بالتالي لفهم المتلقي بوصفه طرفاً ضرورياً للعقل السردي في الاطلاع عليها من جهة أخرى إنها شخصية السارد (Le Narrateur) «هذا ـ الكائن ـ الذي يمثل صوته محور الرواية، إذ يمكن ألا نسمع صوت المؤلف إطلاقاً، ولا صوت الشخصيات، ولكن بدون سارد لا توجد رواية»(١) إنه الشخصية الروائية التي بدونها سيبقى الخطاب السردي «من حالة احتمال»(٢) ولن يتحول لحقيقة، ما دمنا لا نستطيع تصور حكاية بدون سارد.

وبالمناسبة، ينبغي ألا نخلط بأي حال من الأحوال بينه وبين الكاتب: «فالسارد ليس أبداً الكاتب. . . ولكنه دور مخلوق ومتبنى من طرق الكاتب». أو لنقل بتعبير آخر إن: «السارد شخصية من خيال مسخ فيها الكاتب»(٣) فهو شخصية متخيلة أو ـ كائن من ورق ـ شأنه من ذلك شأن باقي الشخصيات الروائية الأخرى، يتوسل بها المؤلف، وهو يؤسس عالمه الحكائي لتنوب عنه في سرد

---

(١) عبد الحميد عقار: (وضع السارد في الرواية بالمغرب) مجلة دراسات أدبية ولسانية عدد ١، سنة ١٩٨٥، ص ٢٤.

(٢) انظـــــر: Francoise Van Rossum - Guyom, Critique du roman éd: Gallinard, p: 101.

(٣) انظر W - kayser: (qui raconte le Roman), in poétique du récit. ed: Point p: 11.

المحكي، وتمرير خطابة الايديولوجي، وأيضاً ممارسة لعبة الإيهام بواقعية ما يروي، إذا كان الخطاب يندرج في هذا الإتجاه، كما يتضح ذلك من الرسم التالي(١) :

(Le Narrateur) السارد = الشخصية ١ .

شخصية ٢ (personnage) شخصية ٣ (personnage)

(مرسلة ـ عارفة) ـــ موضوع ـ معرفة ـــ متلقية ـ غير عارفة.

(le Narrataire) المسرود له ـ شخصية ٤ .

وما دام هذا الخطاب كباقي أنواع الخطابات الأخرى، في حاجة أيضاً لمخاطب يتلقاه ويستفيد منه: «كل كلام هو أولاً حوار، أي أنه لا يمكن أن يصدر عن شخصية منفردة، وكل كلام مسموع يفرض وجود شخصية متكلم ومخاطب»(٢) وبدونه يفقد السرد معناه، ويتحول لهذيان لا مبرر له، الشيء الذي دفع البعض للقول: «فلولا المتلقي لما كان هناك سرد»(٣) وهو ما يفسر حرص الرواة على أن

---

(١) انظر: Ph. hanon. (undiscaurs Contraint). in littérature et réalité - ed: Points. p: 192.

(٢) ميشال بونور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد انطوليوس ـ سلسلة زدني علما ـ منشورات عويدات، بيروت، باريس الطبعة الثانية ١٩٨٢، ص ٨٩.

(٣) د. عبد الفتاح كيليطو، مقال تحت عنوان (زعموا أن: ملاحظات حول كليلة ودمنة بين الرواية والسرد الكلاسيكي) من كتاب: دراسات في القصة العربية، وقائع ندوة مكناس ـ عن دار مؤسسة الأبحاث العربية، =

يكون سردهم دائماً استجابة وتلبية لدعوة صادرة عن المسرود له، إن لم نقل إنه يتأسس عليه من بعض الأحيان، كما هو الشأن من حكاية ـ ألف ليلة وليلة ـ (يراجع بخصوص هذه المسألة ما قاله ج. برنس G. prince من مقالة القيم المعنون بـ (مدخل لدراسة المسرود له) (introduction opétude du narrataire) [١] باعتباره (أي المسرود له le narrateur) هيئة تلفظية تنبعث مع الهيئة الأولى ـ السارد (le narrateur) ـ وتلازمها ملازمة الظل لصاحبة لا تفارقها ما دام حديث الأنا، هو من العمق خطاب للأنت. ولو كان هذا الأنت، هو أنا المتكلم ذاته، كما يحصل في المونولوجات مثلاً: «لكن مباشرة، وبمجرد ما يعلن المتكلم عن نفسه ويتسلم مقاليد اللغة، فإنه يغرس الآخر أمامه، كيفما كانت درجة الحضور التي يمنحها لهذا الآخر. إن كل تلفظ هو، صراحة أو ضمناً، خطاب يستوجب مخاطباً»[٢]، وهو ما يسمح لنا بالقول بأن كل سرد لا يستوجب فقط سارداً، ولكن أيضاً مسروداً له، إلا أنه بالرغم مما لهذه الشخصية المتخيلة الأخيرة من أهمية من صنع الخطاب السردي، فإن الاهتمام بها مع ذلك ظل محدوداً، وضئيلاً، إذا ما قورن بحجم الدراسات التي خصت بها شخصية السارد، وهكذا و: (مستر هنري

---

= الطبعة الأولى ١٩٨٦، ١٨٥.

(١) انظر: G. Prince: introduction a l'étude du norrataire) in poétique N° 19 - 1973 p: 179.

(٢) انظر: Benveniste, problémes de linguistique générale tome !:, ed Gallinard, p: 82.

جيمس، ونورمان فريدمان، إلى واين وبوث، فتزفيتان تودوروف، كثيرون هم النقاد الذين اهتموا بفحص مختلفْ تجليات السارد من التخييل، سواء أكان نظماً أم نثراً. . . وعلى العكس قليلون هم الذين اهتموا بالمسرود له. . . كل هذا رغماً عن الفائدة الحيوية الجمة المثارة عنه في المقالات الجميلة لكل من بنفينست Bénvéniste وياكبسون Yakobson»[١] . مما أدى لإحداث خلط واضح بينه وبين مفاهيم أخرى، قد يلتقي معها بفعل الصدفة المحققة للاستثناء الشاذ عن القاعدة، كالقارىء، والقارىء المحتمل، والقارىء المثالي، إلى غير ذلك من المفاهيم التي أشار إليها ج. برنس في مقالة السالف الذكر، وبناء عليه يمكننا القول بإن إضفاء الصيغة الحكائية على نص من النصوص، عملية مشروطة أساساً بتوفره على العناصر الثلاثة الرئيسية الضرورية لكل خطاب، وهي السارد أو المرسل، والمسرود له أو المتلقي؛ والمتن الحكائي أو الرسالة:

| | | |
|---|---|---|
| سارد | متن حكائي | مسرود له |
| (Narrateur) | fable histoire | (Narrataire) |
| (Destinateur) | (Message) | |
| (Destinataire) | | |

إن المتن الحكائي عبارة عن مادة خام طيعة في يد السارد، وقابلة لأن تصاغ بما لا حصر له ولا عد من الأشكال التعبيرية، وفقاً

(١) انظر: G. prince: op, cit, p: 178.

لرغبته وتمشياً والاستراتيجية المتبناة من قبله نحو المسرود له، الأمر الذي دفع الكثير من المنظرين لأن يولوا هذه المسألة كبير عنايتهم واهتمامهم، محاولين الإحاطة بها من جميع جوانبها، سواء من حيث علاقة السارد بالشخصيات، أو من حيث العلاقة التي يقيمها بمتنه الحكائي أو بمخاطبه... إلخ.

ويمكن اعتبار مفهوم ـ وجهة النظر (Point de vue) ـ مقابلاً للمصطلح الإنجليزي (Point of View) ـ من أبرز قضايا النقد الروائي التي كثر حولها النقاش وتشعب بتعدد النقاد واختلاف المدارس، خصوصاً بعدما أكد الروائي والناقد الإنجليزي المعروف هنري جيمس أهميته أواخر القرن التاسع عشر: «لعب مفهوم وجهة النظر دوراً كبيراً في النظرية، كما في التطبيقات الأدبية، في الدول الأنجلو ساكسونية منذ هنري جيمس Henri James، فكما أن الرسام يعرض علينا الأشياء لرؤيتها ـ من منظور ما ـ فإن الروائي يعرضها من وجهة نظر معينة، يجب على بلاغة الخطاب السردي أن تدخلها في الاعتبار»(١) إلا أن هذا التراكم الكمي في الدراسات المنجزة حول هذه النقطة، لم يواكبه ـ مع الأسف الشديد ـ الوضوح والعمق المطلوبان، بحيث كثيراً ما كنا نجد أصحابها يقعون في خطأ أو ليس نتيجة طبيعية لغياب الوضوح الذي كانوا ينطلقون منه، وهو ما نبه إليه أحد النقاد المعاصرين بقوله: «إلا أن أغلبية الأعمال النظرية المنجزة عن هذا الموضوع ـ والتي هي أساساً عبارة عن تصنيفات

---

(١) Groupe U. Rhetorique génerale. ed: points. p:187.

تشكو من اعتقادي من خلط فقط بين ما اسميه هنا الصيغة والصوت (Mode et Voix) أي بين السؤال المتعلق بمن هي الشخصية التي توجه بوجهة نظرها المتطور السردي؟، من ناحية وسؤال من صنف آخر بخصوص من السارد؟، من ناحية أخرى. أو لكي نختصر الحديث، بين السؤال عمن يرى؟ والسؤال عمن يتكلم؟»[١] .

ولعل ما ساعد على ذلك صعوبة المصطلح وتشعبه، وما دخله من ضبابية وسوء فهم عند استعماله من قبل المهتمين، فهو مائع، وغير محدد لدرجة يوحي معها بما لا حصر له من الأشياء والمفاهيم. و «وجهة النظر» مصطلح ذو دلالات متعددة منها:

١ ـ أنه قد يعني فلسفة الروائي أو موقفه الاجتماعي أو السياسي أو غير ذلك.

٢ ـ وقد يعني من أبسط صوره في مجال النقد الروائي، «العلاقة بين المؤلف والراوي وموضوع الرواية»[٢] . وهو ما نرمي إليه هنا، وإن كان من الصعب ـ أحياناً ـ الفصل بين فلسفة الروائي وما اختاره من أساليب فنية. ولإبراز بعض مظاهر هذا الخلط، يستعمل على استعراض نماذج من تصنيفات وآراء بعض هؤلاء المنظرين

---

(١) انظر: G. Genette, Eigures III éd: seuil - p: 203.

(٢) إنجيل بطرس سمعان ـ من مقال تحت عنوان: (وجهة النظر في الرواية المصرية) بمجلة فصول، عدد خاص عن «الرواية وفن القصة»، رقم٢ سنة: ١٩٨٢، صفحة ١٠٣.

بخصوص هذه النقطة، بنوع من التسلسل التاريخي، كما أوردها ج. جنيت في كتابه (وجوه III) قبل أن ننتقل بعد ذلك لإعطاء التصور النهائي الذي استقر عليه هذا المصطلح حالياً ولمختلف أشكال تجلياته على مستوى النصوص الحكائية.

وهكذا، نجد الناقدين كلينت بروكس وروبيربين وارين Cleanth Brooks et Robert Perrwarren يقترحان سنة ١٩٤٣ تمزجة من أربعة أقسام لما اصطلحا عليه آنذاك. (Focus of Narration) (Foyer narratif) بوصفه مقابلاً لمصطلح وجهة النظر الحالي (Point de vue) وهذه التمزجة على الشكل التالي:

| | | |
|---|---|---|
| | أحداث محللة<br>من الداخل | أحداث محللة<br>من الخارج |
| سارد حاضر<br>بوصفه شخصية<br>في العمل | (١) البطل يحكي<br>حكايته. | (٢) شاهد يحكي حكاية<br>حكاية البطل. |
| سارد غائب<br>بوصفه شخصية<br>عن العمل | (٤) المؤلف المحلل أو<br>الكلي المعرفة يحكي<br>الحكاية. | (٣) المؤلف يحكي<br>الحكاية من<br>الخارج |

ويعلق ج. جنيت على هذه التمزجة قائلاً بأن المحور العمودي (داخلي - خارجي) وحده يرتبط بوجهة النظر، بينما المحور الأفقي (الحضور - الغياب) يخص في نظره مشكل الصوت في الرواية La) (voix أو هوية السارد كما يطرحها ج. جنيت، دون أن تكون له أية علاقة بموضوعنا، مما يمكننا من القول بأن لا فرق بين الخانة رقم ١

ورقم ٤، ولا بين الخانة رقم ٢ ورقم ٣.

وفي سنة ١٩٥٥ ميز الناقد الألماني ف. ك ستانزيل. F. K Stanzel ـ بين ثلاثة أصناف من الوصفيات السردية الروائية وهي:

(١) وضعية المؤلف الكلي المعرفة، أو ما أسماه بالألمانية: (L'auktorial erzahlsituation).

(٢) وضعية السارد المشارك في العمل الروائي، أو ما أسماه بـ (L'icherzahahlsituation).

(٣) وأخيراً وضعية المحكي السرود بضمير الغائب. أو ما أسماه بـ (lupersonale erzahlsituation).

وهنا أيضاً، يلاحظ ج. جنيت خلطاً واضحاً بين شخصيتي المتكلم والروائي (qui voit et qui parle) مما دفع هذا المنظر للتمييز بين الحالتين ـ الثانية والثالثة ـ لاختلاف بينهما على مستوى وجهة النظر.

وفي السنة نفسها أي ١٩٥٥، قدم الناقد نورمان فريدمان (Nornan Fredman) ـ تصنيفاً أكثر تعقيداً مكوناً من ثماني حالات موزعة لأربع مجموعات على النحو التالي:

| | |
|---|---|
| أ ـ السرد الكلي المعرفة. | بتدخل من الكاتب |
| | بحياد من الكاتب |
| ب ـ السرد الكلي بضمير المتكلم | أنا ـ الشاهد |
| | أنا ـ البطل أو الشخصية الرئيسية |

| | |
|---|---|
| جـ ـ السرد الكلي المعرفة. | السرد الكلي المعرفة الانتقائي |
| | السرد الكلي المعرفة التعددي. |
| د ـ سرد موضوعي محض. | الطريقة الدرامية ـ وهي افتراضية ويصعب تمييزها عن الثانية |
| | طريقة الكاميرا، وهي عبارة عن محصن تسجيل دون اختيار ولا تنظيم |

وهكذا نلاحظ أن الانتقال يتم بشكل تدربي من وجهة نظر المؤلف الذاتية في الصنف الأول، إلى ما يمكن اعتباره الطريقة الموضوعية المحايدة في السرد، كما في الصنف الأخير، حيث تقدم المادة دون تدخل من المؤلف، كما لو كانت تنعكس على عدسة الكاميرا، مروراً بالحالات الوسطية التي يعتمد فيها المؤلف على وعي شخصية أو مجموعة من الشخصيات في تقديم متنه الحكائي، مع الإشارة إلى أن الحالة الثالثة والرابعة، كما يؤكد ذلك ج. جنيت، ليس لهما ما يميزهما عن الحالات الأخرى، غير أنهما تسردان بضمير المتكلم، إضافة إلى أن التمييز بين الحالتين ١، ٢ يقوم على أساس الصوت لا وجهة النظر ـ الخلط نفسه، اللاإرادي طبعاً، وقع فيه واين بوث Waryne Booth. حين عنون مقالته المتعلقة بمشاكل الصوت بـ (المسافة ووجهة النظر Distanceet point (devrc) والتي يميز فيها بين المؤلف الضمني (l'auteur Inplicite) وبين (le Narrateur) السارد المقدم وغير المقدم ـ المصرح به وغير المصرح به le narrateur represente ou non represente) ـ كما يميز في الوقت نفسه بين السارد الجدير بالثقة وغير الجدير بها narrateur)

(digne ou indigne de confiance دون أن يذكر لنا الفرق بين الصنف الأول والثاني، أما الصنف الثالث عند بوث فهو ذاك الذي يكون فيه السارد شخصية تعلن عن نفسها في الرواية بأشكال مختلفة، وهو قابل ليقسم بدورة لأصناف فرعية، وهي:

١ ـ الراوي الملاحظ أو الراصد: (observateur).

٢ ـ الراوي المشارك في الأحداث: (Narrateur personnage).

٣ ـ الراوي العاكس للأحداث: (le narrateur reflécteur).

ويلاحظ أن هذا التصنيف ينطلق، كما هو واضح، من معيار المسافة الفاصلة بين المؤلف والقارىء وشخصيات الرواية، مما يجعله أقرب لدراسة مشاكل الصوت منه لوجهة النظر.

وأخيراً وفي سنة ١٩٦٢، أخذ الناقد برتيل رومبير Bartil Ronberg تصنيف استانزيل Stanzel ـ فأكمله بإضافة حالة رابعة، هي المحكي الموضوعي التي تقابل الحالة السابعة من تصنيف فريدمان، وهكذا أصبح لدينا تصنيف رباعي يتكون من:

١ ـ محكي ذو مؤلف كلي المعرفة: (Récit a auteur omnicient).

٢ ـ محكي ذو وجهة نظر: (Récit a point de vue).

٣ ـ محكي موضوعي: (Récit objectif).

٤ ـ محكي بضمير المتكلم: (Récit à la première:

personne).

وهو ما يعكس شذوذ الحالة الرابعة عن معيار تصنيف الحالات الثلاث الأولى.

إلى جانب هذه الدراسات، توجد دراسات أخرى معاصرة، يمكن اعتبارها أسلم من السابقة، سواء من حيث الوضوح، أو من حيث ضبط المفاهيم ومن جملتها تلك التي قام بها كل من جون بويون J. pouillon في كتابه (الزمن والرواية Temps et Roman) وت. تودوروف t. todorov في (مقولات المحكى الأدبي) Les (catégories du récit littéraire) وكذا ج - جنيت G. Genette) في كتابه (وجوه 111 - Figures III)).

وهكذا، فإذا كنا بوصفنا قراء لا ندرك المتن الحكائي إدراكاً مباشراً وأولياً كما سبقت الإشارة لذلك، إلا من خلال إدراك سابق له هو إدراك السارد الذي يتغير بدوره بتغير تموضعاته واختلاف أنواع العلاقات التي يقيمها مع شخصيات عالمه التخييلي، مما يكون له دون شك انعكاسات واضحة على شكل تلقينا له، وبالتالي قراءتنا له، ذلك أن هذه النظرة (Regard) أو (الطريقة التي يتم بها إدراك الحكاية من قبل السارد)[1]، وإن شئنا الدقة أكثر، هذا «المظهر الذي يعكس العلاقة بين ضمير (هو) في الحكاية، وضمير (أنا) في الخطاب، أي بين الشخصية

---

(1) انظر: G. Genette - op. cit. p: 175 q.

والسارد»[1] هو ما يرمي إليه النقاد من وجهة النظر، بالرغم من اختلاف مصطلحاتهم وتنوعها. وقد حصر ج. بويون J. pouillon مختلف أشكال تمظهر هذه الرؤى في ثلاث، نعرضها نقلاً عن مقال تودوروف السابق، مع ملاحظة بسيطة، وهي أن المسألة تتخذ على المستوى العملي التطبيقي، مظهراً آخر مغايراً، وأكثر تعقيداً، مما ستبدو عليه في المستوى النظري، الذي يسعى دائماً ليكون واضحاً وبسيطاً (لأن التجربة الروائية علمتنا ذلك، فليس هناك نماذج لوجهات النظر مرسومة على أساس شكل واحد. ومدعمة بانسجام خالص. ولكن، لكي نتجنب أن تنساق بعيداً. يجب علينا أن نتصرف هنا بالطريقة الأكثر تبسيطية»[2].

وهذه الرؤى هي:

١ - الرؤية من الخلف (Vision par Derrière)[3] : وتستخدم عادة في الروايات الكلاسيكية - بلزاك، فلوبير ويتميز السارد فيها بكونه يعرف كل شيء عن شخصيات عالمه، بما في ذلك أعماقها النفسية، مخترقاً جميع الحواجز كيفما كانت طبيعتها. كأن ينتقل في الزمان والمكان دون صعوبة، ويرفع أسقف المنازل ليرى ما بداخلها وما في خارجها، أو يشق قلوب الشخصيات

---

(١) انظر: t. todorov: (les Catégories du recit). in L'analyse structurale du récit.

(٢) انظر: Communications 8 - éd: Points. p: 197.

(٣) انظر: t. todorov. op. cit. p: 197.

ويغوص فيها ليتعرف على أخفى الدوافع وأعمق الخلجات تستوي عنده في ذلك جميع الشخصيات على اختلاف مستوياتها، إنها بالنسبة له كتاب يطالعه كما يشاء، كل هذا كي يزودنا بتفاصيل عالم يهيمن عليه بشكل تام، وكأنه إله، ويفترض أن تحكي الروايات التي من هذا النوع بضمير الغائب. ويرمز تودوروف لهذه الرؤية بالمعادلة (سارد > شخصية)[1] . أي أن السارد أكثر معرفة من الشخصية، وقد تعرضت هذه النظرة للطعن من طرف بعض النقاد لما لها من انعكاسات سلبية على تماسك العمل الروائي ووحدته، فهذا هنري جيمس يقول معلقاً عليها: «إن هذا القص أدى إلى التفكك وعدم التناسق، حيث إن الانتقال المفاجىء من مكان إلى مكان، أو من زمان إلى زمان، أو من شخصية إلى شخصية، دون مبرر بل دون الانطلاق من بؤرة قصصية محددة تكون نتيجته التشتت وعدم الترابط العضوي بين المقاطع المختلفة في الرواية، ولذلك نادى بضرورة اختيار بؤرة مركزية، تشع منها المادة القصصية أو تنعكس عليها»[2] .

٢ ـ الرؤية ـ مع (Vision - avec) [3] :

وهي رؤية سردية كثيرة الاستعمال، خصوصاً في الموجة

---

(١) انظر: .t.Todorov. op. Cit. p: 197 - op. cit - p: 197.

(٢) سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ـ ثلاثية ـ نجيب محفوظ، دار التنوير للطباعة والنشر. الطبعة الأولى ١٩٨٥، ص ١٨١ ـ ١٨٢ .

(٣) انظر: .t. Todorov. op - Cit- p: 198

الجديدة للكتابة الروائية، حيث يعرض العالم التخييلي من منظور ذاتي داخلي لشخصية روائية بعينها، دون أن يكون له وجود موضوعي. محايد خارج وعيها، ولعل هذا ما جعل الناقدة البلجيكية فرانسواز فان روسم كيون Francoise Van Ros sun Gyon تسميها بالواقعية الفينومينولوجية - الظاهرانية[١] «Réalisme phénoménologique» إن السارد هنا بالرغم من كونه قد يعرف أكثر مما تعرفه الشخصيات، إلا أنه مع ذلك لا يقدم لنا أي تفسير للأحداث قبل أن تصل الشخصيات ذاتها إليه، ويمكن أن نميز هنا شكلاً فرعياً يتم الحكي فيه بضمير المتكلم وبذلك تتطابق شخصية السارد بالشخصية الروائية، دون أن يؤثر ذلك على طبيعة العمل الروائي ويحوله لأوتوبيوجرافية. لأن ذلك موقف أساساً على نوعية التعاقد المبرم بين الكاتب والقارىء، أهو تعاقد أوتوبيوجرافي أم روائي؟ -[٢] كما يشير لذلك فيليب لوجون Ph lejeune . ولا علاقة له إطلاقاً بنوعية الضمير المستعمل في السرد، وهكذا يمكن أن يتحول الحكي بعد ذلك لضمير الغائب دون أن يفقد القارىء الانطباع السابق المتعلق بكون الراوي شخصية مشاركة في الرواية، ويمثل تودوروف لهذه الرؤية بالمعادلة (سارد = شخصية)[٣] بوصفها دليلاً على التساوي الحاصل فيها من حيث المعرفة بين

---

(١) Francoise van Rossum-Guyon op-Cit-p 135.

(٢) انظر : ph, le jeune. le pacte autobiographique. ed, Scuil p: 99.

(٣) انظر : t. todorov. op, Cit. p: 198.

السارد والشخصية، على عكس الرؤية السابقة.

٣ ـ الرؤية من الخارج: (Vision du dehors)[١] :

وهي نادرة الاستعمال بالمقارنة للسابقتين، وفيها يكون السارد أقل معرفة من أي شخصية، (السارد < الشخصية)[٢] وهو بذلك لا يمكنه إلا أن يصف ما يرى ويسمع دون أن يتجاوز ذلك لما هو أبعد، كالحديث عن وعي الشخصيات مثلاً، إن الأمر هنا لا يعدو أن يكون مجرد مسألة تقنية متواضع عليها، لأننا إذا ما افترضنا جهلاً كاملاً للراوي بكل شيء، فهذا يعني أن الرواية لن يكون لها أي معنى وتصبح غير مفهومة.

وإذا كان ج. بويون قد توقف عند الحالات الثلاث السابقة، فإن تودوروف اعتبرها ناقصة فعمل على إتمامها بإضافة حالة رابعة متفرعة عن الرؤية الثانية يسميها ...Stereoscopique Vision stere ـ الرؤية المجسمة)[٣] التي نتابع فيها الحدث الواحد مروياً من قبل شخصيات عديدة، مما يمكننا من تكوين صورة شاملة ومتكاملة عنه.

وإذا ما انتقلنا لجيرار جنيت، فإن أول ما سنلاحظه هو استبعاده لمصطلحي (الرؤية Vision) و (وجهة النظر point de vue) لما لهما

---

(١) انظر: t. todorov. op, Cit. p: 198.

(٢) انظر: op, Cit. p. 198. -

(٣) انظر: op, Cit. p. 198. -

في اعتقاده، من طابع ـ بصري ـ (Visuel) ـ واستبدالهما بمصطلح ـ التبئير «La Focalisation» الذي استلهمه من مصطلح الناقدين بروكس ووارين Focus of Narration وهكذا يطلق مصطلح محكي غير مبأ أو تبئير في درجة الصفر Zero - Recit non - focalise ou focalisation بوصفه مقابلاً لمصطلحي بويون وتودوروف. الرؤية من الخلف، والسارد > الشخصية.

بينما يسمي الرؤية ـ مع، التي يكون فيها السارد = الشخصية من حيث المعرفة، بالمحكي ذو التبئير الداخلي ـ «Le Recit a focalisation interne» ـ وتجدر الإشارة بالمناسبة إلى أن مسألة التمييز بين هذا الصنف من التبئير والتبئير الخارجي لا علاقة له إطلاقاً بنوعية الضمير المستعمل في الحكي ـ متكلم أو غائب ـ لأنه قد لا يعود بالضرورة على الذات المدركة، أي الشخصية، بقدر ما يعود على الذات المتكلمة أي السارد؛ «فاستعمال ـ ضمير المتكلم ـ خلافاً لما يقال بأنه يطابق بين شخص السارد والبطل، لا يوجه إطلاقاً تبئير المحكي في البطل»[١].

أو كما قال تودوروف: «المحكي بضمير المتكلم لا يبرز صورة سارده، بل يجعلها أكثر إضماراً»[٢]. وفي مقابل هذا يرى ج. جنيت أن المعيار السليم لبلوغ ذلك، يكمن في الفرق الموجود بين

---

(١) انظر: G. Genette, op. Cit, p: 198.

(٢) انظر: Group, U. op. Cit. p: 189.

ما أسماه رولان بارت R: Baithes في مقالته (مدخل للتحليل البنيوي للمحكي) «بالصيغة الشخصية أو الذاتية والصيغة اللاشخصية أو اللاذاتية[1] بغض النظر عن نوعية الضمير المستعمل. وهكذا، فالصيغة الأولى ـ الشخصية ـ يمكن تعرفها من خلال عملية إعادة كتابة المقطع بضمير المتكلم، إن لم يكن مسنداً إليه أصلاً، فإذا لم يتطلب منا ذلك سوى استبدال ضمير بضمير، مع الإبقاء على صيغته التركيبية الأصلية على ما كانت عليه؛ كما في المثال التالي: «رأى شخصاً مسناً في صحة جيدة» نحولها لضمير المتكلم فنقول: «أرى شخصاً مسناً في صحة جيدة» فلا شيء تغير سوى الضمير. تأكدنا أننا أمام مقطع مبأر داخلياً، بالرغم من إسناده لضمير الغائب، لأن صيغته شخصية، ولا تتطلب أكثر من استبدال ضمير بضمير، أما في الصيغة غير الشخصية، كأن نقول مثلاً عن فلاح وهو يشاهد المطر يتهاطل: «إنه يبدو مسروراً من تهاطل المطر» فإن مسألة إعادة كتابتها مسندة لضمير المتكلم شيء صعب جداً، ويقتضي تغيير البنية التركيبية الأصلية الكلية للجملة، بفعل تواجد كلمة «يبدو» الدالة على الصيغة غير الشخصية التي تحول دون هذا التحويل، كما تؤكد في الوقت ذاته على أن التبئير هنا خارجي.

والحق أن السبق لاكتشاف هذه الحقيقة اللسانية لا يعود لرولان

---

(١) انظر:

. R. Barthes, (introduction á l'analyse structucturale des récits)

بارت R. Barthes بقدر ما يعود لبنفنيست Benveniste الذي أكد في بعض مقالات كتابه المهم (مشاكل اللسانيات العامة ـ Problèmes de linguistique - génerale على أن الصفة الشخصية ـ Personnel لضميري المتكلم والمخاطب، (أنا / أنت) نقابل الصفة اللاشخصية non Personnel ـ لضمير الغائب ـ ولعل فيما تحمله صفة الغائب من الدلالات ما يكفي لتأكيد ذلك»[1] .

نعود لنقول بأن جيرارجنيت يقسم التبئير الداخلي لثلاثة أنواع هي:

أ ـ محكي ذو تبئير داخلي ثابت Récit á focalisation interne fixe: ونموذجه المثال هو رواية (السفراء Les ambassadeurs) لهنري جيمس التي قال عنها لوبوك (إن جيمس في ـ السفراء ـ لا يخبرنا بقصة مستزيثر، إنه يجعل هذا العقل يتحدث عن نفسه، إنه يمسرحه»[2] لأنه يعرض كل شيء من خلال وعي شخصية واحدة مما يؤدي حتماً لتضييق مجال الرؤية، وحصرها في شخصية واحدة بعينها لدرجة تصبح معها الشخصيات الأخرى مسطحة، كما ذهبت لذلك الناقدة البلجيكية ـ فرانسواز فان روسوم ـ ما دامت لا تدرك إلا من خلال عيون الشخصية التي يقع عليها التبئير.

---

(١) انظر: in l'analyse Structurale du récit, Communication ed, points p. 26. Berveniste, op. Cit, P: 225.

(٢) انظر: رينيه ويليك، أوستين وارين، نظرية الأدب. ترجمة: محيي الدين صبحي المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الطبعة الثانية ١٩٨١، ص ص ٢٣٥، ٢٣٦.

ب ـ محكي ذو تبئير داخلي متنوع

. (Récit à focalisation interne variable) [1]

والنموذج المجسد لهذه الحالة، هو رواية (مدام بوفاري لفلوبير: Madame Bovary - Flaubert حيث يبدأ السرد مبأراً على شخصية شارل، ينتقل بعدها لشخصية ؛ إما Emma ـ قبل أن يعود من جديد ليركز على شخصية شارل Charles.

جـ ـ ثم محكي ذو تبئير داخلي متعدد

[2] Récit á focalisation interne multiple

كما يحدث في الروايات البوليسية، وروايات المراسلة مثلاً التي يتم فيها عرض الحدث الواحد مرات عديدة ومن وجهات نظر شخصيات مختلفة، كما هو الشأن في رواية (العلاقات الخطرة Les liaisons Dangereuses).

أما حالة الرؤية من الخارج حيث السارد أقل معرفة من الشخصية (السارد < الشخصية) فسميها ج. جنيت (بالمحكي ذي التبئير الخارجي [3] (le récit a focalisation externe كبعض روايات ما بين الحربين العالميتين، الأولى والثانية، المعروفة بروايات (Dashiel Hammett) أو بعض قصص إرنست هيمنجواي

---

(١) انظر: G/ Genette. op, cit, p: 207.

(٢) انظر: op. Cit, p: 207. -

(٣) انظر: op. Cit, p: 207. -

E. Hemingway (القتلة) (the Killers) حيث نتابع حياة وسلوك الشخصيات خارجياً مع السارد، دون أن نتمكن من ولوج عالمها الداخلي، عالم العواطف والأفكار.

إلا أنه إذا كانت هذه هي كل التبئيرات الرئيسية المعروفة في عالم الكتابة السردية، فإن الروائيين سيراً على عادة كل الفنانين والمبدعين نادراً ما يلتزمون بها، بل إننا غالباً ما نجدهم يسعون لهدمها والتحرر من سلطاتها مستخدمين في ذلك كل الوسائل والإمكانيات المتاحة لهم في هذا المجال، وفي هذا الإطار يمكن أن ندرج كل أشكال (التحريف والإفساد (altération) [1] وكذا عمليات (الخلط فيما بين الأنساق le mélange des systemes) [2] التي قد يمارسها القائم بالسرد بين الفينة والأخرى، لإحداث تغيير تبئيري معزول وآني داخل سياق منسجم مثلاً، خرقاً منه للقاعدة العامة المهيمنة، مما تكون له انعكاسات واضحة على مستوى القراءة، بوصفه فعلاً يتم التلاعب به هو الآخر عن طريق التلاعب السابق، وقد حاول ج. جنيت في كتابه (وجوه II) تشخيص بعض هذه الحالات، فلاحظ أن هناك صنفين اثنين يمكن إدراكهما: «ويقومان إما على إعطاء معلومات أقل مما هو مبدئياً ضروري، وإما على إعطاء معلومات أكثر مما هو مبدئياً مسموح به داخل إطار التبئير المنظم للكل» [3] ويسمى الأول ـ حذفاً جزئياً (Paralipse) ،

(١) انظر: op. Cit, p: 211. -

(٢) انظر: R. Barthesop, Cit, P. 26.

(٣) انظر: G. Genette, op, Cit, p: 211.

أما الثاني فيطلق عليه اسم (paralepse). ومن الأمثلة الكلاسيكية للحالة الأولى، السكوت المتعمد من قبل السارد في السرد المبأر داخلياً عن ذكر بعض الأفكار والحقائق الداخلية للبطل، التي لها أهمية قصوى في المتن، والتي لا يعقل بأي حال من الأحوال تناسيها أو تجاهلها من قبل البطل موضوع التبئير، كما فعلت الكاتبة أجاثا كريستي (Agatha Christie) - في روايتها البوليسية التي تحمل عنوان الساعة الخامسة وخمس وعشرون دقيقة)[1] .

أما الصنف الثاني فيجد مرتعه الخصب والمفضل، فيما يسمى عادة بالروايات النفسية المعروفة بهجوماتها المكثفة على دواخل الشخصيات من قبل السارد في محاولة منه لتزويدنا نحن القراء، بأكبر قدر ممكن من المعلومات الخاصة بها.

## ٢١ ـ يحيى حقي... ناقداً

ما التقيت بـ «يحيى حقي» أو قرأت له، إلا وتذكرت هذه الحادثة الصغيرة الدالة: كنت أسير ذات يوم في أحد شوارع القاهرة. ولست أذكر ماذا كان قد أصاب قدمي آنذاك ـ فقد كنت أسير بشيء من الصعوبة ـ والتقيت في الشارع بيحيى حقي لقاء المصادفة. وكان كعادته يحمل عصاه، وعندما التقينا لم يكن له من همّ غير أن يسألني بلهفة عما أصاب قدمي. ثم لم يلبث أن تخلى لي عن عصاه، وكنت أدرك أنه أحوج إليها مني، على الأقل بحكم

(١) انظر: R. Barthes, op, Cit, p: 26.

العادة، وحاولت أن أعيدها إليه، ولكنه أصر إصراراً لا سبيل إلى مغالبته على أن يتركها في يدي وغادرني وسار في طريقه على خلاف العادة بغير عصاه، ووجهه بل كيانه كله يفيض تعاطفاً ورقة. وواصلت طريقي متكئاً على عصاه، ولم تكن في الحقيقة عصا من خيزران، وإنما كانت وما تزال ـ في كثير من لحظات الحياة الجهمة الصعبة، سنداً روحياً يملأ نفسي ثقة لا حد له بالإنسان.

ولكن. . . ما أشد سذاجة حكايتي الصغيرة الخاصة هذه، إزاء ما تعنيه في حياتنا جميعاً هذه القيمة الوطنية والإنسانية والفكرية والأدبية والفنية الرفيعة، التي لا أقول يمثلها يحيى حقي بل يجسدها تجسيداً حياً في شخصه، في حياته، في علاقاته، في كتاباته. فما رأيت إنساناً تكاد تكون حياته هي أدبه وأدبه هو حياته، وحياته وأدبه هما رسالته الحميمة الحارة إلى الحياة نفسها مثل يحيى حقي. لقد كان وسيظل عطراً نادراً من محبة الحياة والإنسان والصدق والجمال والإبداع. ولهذا عندما قلت للزميلين العزيزين أحمد عبد المعطي حجازي وحسن طلب، أنني سأكتفي لضيق الوقت بالكتابة عن جانب واحد من جوانب يحيى حقي، لم يحظ بالاهتمام هو النقد، لم أكن أدرك أن الكتابة عن أي جانب من جوانب يحيى حقي هي كتابة عن كل جوانبه ـ ذلك أني أدركت بعد تأمل، أن الناقد في كتابات يحيى حقي لا يقتصر على ما كتبه من دراسات وتعليقات نقدية في مجال الأدب والمسرح والموسيقى والأغنية والفن التشكيلي وغير ذلك من مختلف مجالات الإبداع، وإنما يمتد فيشمل أدبه الإبداعي نفسه. فأدبه في مجمله وفي تفاصيله يكاد أن يكون رؤية نقدية للواقع.

وهي رؤية نقدية لا تكتفي بالتعبير والتحليل وتشخيص العناصر المختلفة من أحداث وشخصيات وأفكار وقيم في قصصه ورواياته، وإنما ترتفع برفيقها الفني الباطني، إلى ما يكاد يشبه التقييم والحكم والدعوة، بل والتحريض والتبشير أحياناً.

ولقد ذكرت في دراسة أخرى عن يحيى حقي، أن «صح النوم» ليس عنواناً لرواية من أبدع رواياته فحسب، بل يصلح أن يكون عنواناً لأعماله الأدبية جميعاً. ولعلي أشرت ـ دعماً لهذا الرأي ـ إلى ما نجده من تقارب حميم بين قصصه ورواياته من ناحية ومقالاته التأملية والتحليلية من ناحية أخرى فبعض قصصه ورواياته تكاد أن تكون أقرب إلى القصة، وبرغم الطابع الغنائي الذي يقترب من رقيق الشعر ولغته وأساليبه، فما أكثر ما نجده في هذه اللغة وهذه الأساليب من فكر وتحليل عقلي، وإذا كان يحيى حقي يفرق في بعض كتاباته النقدية بين كتاب يطلق عليهم اسم القلبيين، وكتاب يطلق عليه اسم العقليين، فإننا نجد في كتابات يحيى حقي التحاماً وتداخلاً بين الكتابة القلبية والكتابة العقلية، أردت أن أقول إن يحيى حقي كان ضميراً وطنياً واجتماعياً وإنسانياً فذاً في كل ما يكتب، سواء كان ذلك في كتاباته الإبداعية الخالصة أو مقالاته الأدبية أو كتاباته النقدية المتخصصة. وتكاد رؤيته النقدية أن تكون امتداداً عقلياً لخبرته الوجدانية الإبداعية وتكاد خبرته الوجدانية الإبداعية أن تكون امتداداً إبداعياً لرؤيته النقدية، وفي هذا التداخل الحميم ما أضيق الاقتصار على معالم رؤيته النقدية وحدها رغم أن له كتابات محددة كرسها للنقد الأدبي. فلتكن إذن محاولتنا مقاربة مبدئية لبعض هذه

المعالم.

في تقديري، أن وراء رؤية يحيى حقي النقدية، بعدين أساسيين. الأول منهما هو البعد الوطني الشعبي فيحيى حقي هو ابن ثورة ١٩١٩ وهو امتدادها الفكري والأدبي والفني والمتجاوز لها في الوقت نفسه. ألم ينتقد هذه الثورة لأنها لم تتحول إلى ثورة اجتماعية! ويحيى حقي رغم أصوله التركية هو ابن أسرة فلاحية، وهو ابن حي السيدة زينب الشعبي، وهو ابن الشعب المصري في صعيده الجواني حيث عمل فترة كمعاون إداري واندمج في المجتمع الصعيدي هناك، وعبر عن ذلك تعبيراً إبداعياً في الكثير من كتاباته وبخاصة في مجموعة «خليها على الله» أما البعد الثاني فهو البعد العقلاني العلمي الإنساني الذي تطور ونضج بثقافته الموسوعية الرفيعة وبرحلاته وتنقلاته في أوروبا خلال عمله في السلك الديبلوماسي، على أن هذا البعد الثاني لم يفلح في تغريبه عن وطنيته وشعبية انتمائه، بل لعله ضاعف من تعميقهما وشحذهما، وقد تكون روايته «قنديل أم هاشم» أبلغ تعبير عن ذلك. لقد أسهم هذان البعدان بنسب متفاوته وإن تكن متوازية ـ في صياغة كتاباته عامة، وفي تحديد منهجه النقدي بوجه خاص. ولهذا فعندما يقول يحيى حقي في مقدمة كتابه «خطوات في النقد» إنه «لم يخرج عن دائرة النقد التأثري وليس في كلامه ذكر للمذاهب» يحق للدكتور محمد مندور مخالفته في ذلك بقوله: «إن مذهب يحيى حقي في النقد ليس تأثرياً جمالياً خالصاً، بل هو في جوهره نقد تقييمي «بل يعدّه ـ فوق ذلك رائداً من رواد النقد الايديولوجي!

[محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون. ص ٢١٨ وما بعدها].

وهذا في تقديري صحيح، ولعل هذا ما دفع يحيى حقي في كتابه «عطر الأحباب» إلى أن يطلق على منهجه النقدي اسم «المنهج التأثري الاجتماعي»، على أني أرى أن هذا التصنيف وهذه التسمية رغم ما فيها من صحة، تضيق عن الرؤية النقدية المنظورة والشاملة ليحيى حقي، فمنذ البدايات الأولى لنقده الأدبي، نتبين أن يحيى حقي لا ينظر إلى القصة أو النص الأدبي عامة باعتباره كياناً في ذاته فليس ثمة عمل فني مخلق داخل ذاته، وإنما يتحدد العمل الفني ويتأثر بمصادر عديدة خارجية موضوعية وداخلية إنسانية، فضلاً عن عوامل تنبثق من بنية العمل الأدبي نفسه عندما تتكامل له شروط خاصة. على أنه يؤكد على جانبين أساسيين في العمل الأدبي الجانب الأول هو الأديب مبدع الأدب، ولهذا يحرص على البحث عن الأديب أو المبدع داخل العمل الأدبي نفسه كما يسعى لتبيين حقيقة العمل الأدبي عن طريق المبدع نفسه كذلك. أما الجانب الثاني فهو الدلالة الاجتماعية، فلا يخلو عمل أدبي من دلالة اجتماعية ـ على أن هذين الجانبين: ذاتية المبدع والدلالة الاجتماعية للإبداع الأدبي يتخذان مع تطور خبرة يحيى حقي الفنية، مفهوماً أعمق من مفهومهما الظاهر المباشر كما سوف نرى ذلك فيما بعد. على أنه إلى جانب هذين الجانبين الذاتي والاجتماعي، نستطيع أن نتبين منهجاً تاريخياً تحليلياً في دراسته لنشأة القصة المصرية بوجه

خاص، ظل يترك آثاره في رؤيته النقدية عامة، بل لعله هو الذي أتاح له أن يبرز وأن يُنضج الجانبين الذاتي والاجتماعي في هذه الرؤية ـ ففي كتابة «فجر القصة المصرية» يسعى لتحديد المصادر الأساسية والإتجاهات المختلفة في الإبداع القصصي. فيعرض في البداية لتأثير الرياح الغربية التي أسهمت في نقل القصة المصرية الناشئة من حدود المقامة إلى ما يقترب من الشكل الفني للقصة الغربية. ويتبين أن الأدب الفرنسي كان صاحب التأثير الأول في القصة المصرية، وربما تلاه بعد ذلك الأدب الفرنسي، قبل أن تأخذ القصة في التحرر والاستقلال واكتشاف خصوصيتها الفنية على أنه لا يكتفي بهذا المصدر الخارجي في نشأة القصة المصرية، وإنما يتبين كذلك المصدر الاجتماعي الداخلي، ويرصد هذا المصدر في مجالين: الأول هو دعوة قاسم أمين إلى تحرير المرأة، والثاني هو مشروع طلعت حرب في التحرر الاقتصادي. ويرى أن هذه الدعوة وهذا المشروع قد أسهما في تطوير المجتمع وبالتالي في إفساح آفاق القصة المصرية من حيث موضوعها ومضامينها. على أن هناك من أسهم كذلك في تطوير شكلها الفني، وهو يرجع ذلك إلى كتابات الشيخ علي يوسف الصحفية التي نجحت في تمصير الأسلوب العربي، ويرى يحيى حقي أن تمصير الأسلوب كان «إرهاصاً بالأسلوب الفني الصادق الذي ينبغي ألا ينبعث إلا من النفس» ويرصد هذا فيما نجده في مقالات الشيخ علي يوسف من عبارات تألفها العامة كما يقول [فجر القصة المصرية: المكتبة الثقافية ص ١٦] وهو لا يقصد بهذا مجرد الأسلوب اللغوي الخارجي،

وإنما الأسلوب المعبر عن الخصوصية الذاتية للكاتب، بما يعني كذلك الخصوصية القومية.

ولهذا نرى يحيى حقي في تحليله لقصة زينب لهيكل، يكشف ما فيها من طابع فرنسي ودليل على التقارب الخفيّ بين التيارات الثقافية في البحر الأبيض، ولكنه عندما يتحدث عن لغتها، ونغمتها الشاعرية، يردها إلى أن هيكل كتبها في الغربة، وفي قلبه حنين للوطن، ثم لا يلبث أن ينتقد ما في هذه الرواية من غلو الرومانسية وتأثر بفلسفات غربية، ومن احتشادها بصور لا يألفها ريفنا المصري. [المرجع السابق: ص ٣٢ ـ ٤٨ ـ ٥٣] إنه ينتقد أساساً هذا التأثير الخارجي في هذه الرواية، على حين أنه في موضع آخر يشيد بنشأة موسيقى سيد درويش والمدرسة الحديثة في الأدب، لأنهما منبعثان من حاجة ملحة لإيجاد فن شعبي صادق الإحساس لأدب واقعي متحرر من التقليد واقتباس الأخيلة من الغير، وهكذا تتحدد في معياره النقدي المبكر القيمة الفنية للقصة في مدى صدورها عن أحاسيس ذاتية وشعبية، وفي الخصوصية القومية لصورها، وفي بعدها عن الخطب الوعظية واللهجة الخطابية على أنه يضيف إلى البعد الذاتي والقومي في معياره النقدي المبكر، البعد الاجتماعي ويتضح ذلك في العديد من معالجاته النقدية وبخاصة في نقده الذي ننشره عام ١٩٣٤ لمسرحية أهل الكهف ورواية عودة الروح فهو ينتقد في المسرح مذهب مؤلفها على حد قوله بأنه يراه دعوة إلى الانعزال، ولهذا يتساءل: «هل لنزعات الانعزال في مصر مجال؟ إنها في ميدان قتال مادي يستلزم منها أقصى الجهد،

وسلاحها فيه، اعتداد بالنفس والتسامي بها، والشعور بقيمة هذا الشعب المظلوم المردوم في الطين» [فجر القصة ص ١٣٠ ـ ١٣١] وهو يأخذ على رواية «عودة الروح» أن يأتي فيها الدفاع عن مصر على لسان خواجه فرنسي، كما يرى أن كبير العائلة في القصة هو الذي كان يجب أن يقوم بهذا، فضلاً عن ضرورة المشاركة الفعلية في الثورة ـ على أنه يرى أن «عودة الروح» صورة صادقة للمجتمع المصري سواء في القاهرة أو في الريف. ولهذا يفضلها على أهل الكهف وينتهي من نقده إلى إبراز حاجة مصر إلى أن يحثها كتاب أقوياء فيهم حرارة اليقين، تكون روحهم مزيجاً من الكبرياء والتواضع، من العلم والآمال، والشعور بالواقع الملموس. . . نظرتهم إلى السماء وأرجلهم على الأرض. . . ويكون أدبهم مزيجاً من تبشير تولستوي الرسول (لأن يده في الماء) وألم جوركي الحائر من بطش الزمان به ويده هي التي في النار [المرجع السابق، ص ١٣٦] من هذا نتبين الرؤية المبكرة النقدية ليحيى حقي إنها مزيج من التحليل والتفسير التاريخي والتقييم اللغوي الجمالي والتأسيس الذاتي والقومي والواقعي ثم التبشير والتحريض الاجتماعي، وقد تكون فيها بعض الأحكام القاطعة والصارخة في التطبيقات النقدية المبكرة، مما دفع يحيى حقي مؤخراً إلى القول بأنه أصبح يختلف معها، إلا أنها في تقديري لا تزال تمثل في جوهرها الجذور الأساسية لرؤيته العامة، برغم ما طرأ عليها من تطوير وتعميق في مسيرته النقدية والإبداعية. إنها تعبر عن التوجه الوطني الشعبي الكامن وراء رؤيته النقدية التي لم تتوقف دعوتها إلى

أدب مصري صميم تنبع فنيته من ذاتية مبدعية، ومن خصوصية واقعة الشعبي والقومي ونستطيع أن نتبين هذه الرؤية النقدية بشكل أكثر تحديداً في كتابه «خطوات في النقد» الذي يضم مقالات متنوعة، ينتسب بعضها إلى المرحلة الأولى من كتاباته النقدية وينتسب بعضها الآخر إلى مراحل تالية. ففي مقاله عن كتاب «أغاني رامي» مثلاً يبرز حرصه على البعد الاجتماعي، فيقول إن رامي «نجح في أن يجعل كتابه هذا مظهراً للثورة في الحياة الاجتماعية... ونجح في جعله ثورة في الأدب، ويأمل أن يكون من آثارها تصميم كتابنا وشعرائنا وقصاصينا على الاقتصار على لغة الشعب الذي يجاهرون بأنهم يودون رقيه وخدمته [خطوات في النقد ـ مطبعة المدني ـ القاهرة ص ٣٥] ولهذا نراه يأخذ على الأستاذ العريان في روايته «ابنت قسطنطين» أن وصفه للأحداث «وصف فوتوغرافي وأن بعض صفحات الكتاب أشبه بالاستمارات المصلحية، وذلك لأن أسلوب العريان أسلوب بليغ جزل ولكنه يخلو من الشعور ومن الإحساس بذاتية أشخاص روايته. ويعلق على هذا قائلاً: «إننا في عصر لا يقنع بالبلاغة كما حددها السكاكي، بل يتطلب أن يكون لكل كاتب لون خاص به يدل عليه وتكون بلاغة هذا الكاتب آتية من إخلاصه لمزاجه وصدقه في التعبير عن شعوره [المرجع السابق، ص ١١٨] وهكذا يؤكد الجانب الذاتي النفسي في أسلوب الكاتب إلى جانب تأكيده على الدلالة الاجتماعية ـ على أن هذه الدلالة الاجتماعية تبرز بشكل أكثر عمقاً في دراسته النقدية لمسرح الريحاني، ومقارنته بمسرح علي الكسار فمسرح الكسار يقدم صورة شعبية صادقة وإن تكن

ساذجة كما يقول، أما مسرح الريحاني فهو في مرحلة أولى يقوم على تسلية سماسرة القطن وأشياعهم الذين يستغلون العمدة الفلاح الساذج كشكش بيه. وهو في مرحلة ثانية يعبر عن الطبقة الوسطى المصرية المأزومة ويقدمها في صورة تدعو إلى السخرية والرثاء. ويرى أن مسرحيته بشكل عام مسرح تهريجي مفتعل لم يقدم أي قضية واحدة من صميم الحياة المصرية [المرجع السابق ص ١٢٠ وما بعدها]، على أنه في الوقت الذي يبرز فيه الدلالة الوطنية والاجتماعية للأعمال الأدبية والفنية، يحرص على تأكيد ضرورة الحرص على القيمة الجمالية الفنية ـ ولهذا نراه، رغم تقديره للبنية الفنية لرواية غصن الزيتون لمحمد عبد الحليم عبد الله فإنه يأخذ عليه إسرافه الشديد في التشبيه، على حين أنه، مع تقديره كذلك ليوسف الشاروني في مجموعته «رسالة إلى امرأة» ذات المستوى الفني الرفيع، فإنه يأخذ عليه أسلوب يفتقد التشبيه مما أفضى به إلى الجفاف والنغمة التقريرية التي لا تعين على هز شعور القارىء. وهو يفسر ذلك بأمانته وصدقه في التعبير متجنباً الزخارف الفارغة. ولهذا يسميه «عشماوي التشبيه» ويطالبه بأن يتحقق من أمانته «حتى يتلون أسلوبه ويدب فيه نبض حياة تخالف حياة القصص ذاتها وتعلوها فإن هذه الحياة الثانية هي هدف الفن الأسمى [المرجع السابق ص ٢٧٨] هناك إذن في القصة ما هو فوق حكايتها ما هو فوق موضوعها ومضمونها، والحياة الجارية في أحداثها، هناك حياة ثانية على حد تعبيره، الجميل هو جوهر الفن الذي يقول عنه في دراسته المبكرة في كتابه «فجر القصة المصرية»: إنه «العطر الخفيّ الذي يجعل من

القصة فناً» [فجر القصة ص ٢٠] وما أكثر معالجاته النقدية الأخرى في كتابه «خطوات في النقد» التي تؤكد نفس هذه السمات التي أشرنا إليها والتي تتسم بها رؤيته النقدية. على أن هناك معالجات أخرى في هذا الكتاب وفي كتابه «عطر الأحباب» بوجه خاص، فضلاً عن كتب ومقالات أخرى، قد تتبين فيها تطويراً وتعميقاً لبعض هذه السمات. وسنكتفي بتناول ثلاث سمات أساسية هي الأسلوب اللغوي والبعد الذاتي والاجتماعي في الأدب، وأخيراً المقارنة الجمالية الفنية، والواقع أن تعامل يحيى حقي مع اللغة قد تطور تطوراً كبيراً خلال مسيرته الإبداعية، حقاً، إنه يجعل من تحصير أسلوب اللغة العربية إرهاصاً ومدخلاً لفنية التعبير كما سبق أن أشرنا، وهو يحرص على رفض المغالاة الخطابية التجريدات الفارغة، واللغة البليغة المسطحة الخالية من الروح، ولهذا قد يدافع عن استعمال اللغة العامية وخاصة في المرحلة الأولى من مسيرته النقدية التي كانت لا تزال تتنفس ثورة ١٩١٩، بل هو يستعين في إبداعه بالحوار العامي وبالعديد من التعبيرات الشعبية وبالروح الشعبية التي تتمثل أساساً في السخرية والدعابة والفكاهة والقفشات والبساطة والملح اللطيفة والمفارقات. وهي كلها تعبير عن المزاج الشعبي، ولهذا يقول: «إذا لم يصل أدبنا إلى التعبير عن مزاج أهله، فإنه سيظل ـ ولله الحمد ـ كالماء الصافي لا طعم له ولا لون ولا رائحة» [عطر الأحباب ص ٧٧] وهو لا يقصد هنا بلغة الشعب العامية بقدر ما يقصد بها روح الشعب في اللغة ـ حقاً، إنه يفضل الكتابة باللغة العربية الفصحى، بل يخشى من خطر العامية على

الفصحى، على أنه ينتهي إلى أن القضية ليست قضية لغة فصحى أو عامية، وإنما هي قضية فنية التعبير اللغوي. ففنية التعبير اللغوي ترتفع به فوق فصاحته أو عاميّته ولهذا تراه ـ مثلاً ـ يرى في رباعيات صلاح چاهين التي يقيمها تقيماً فنياً عالياً، لغة ثالثة [المرجع السابق ص ٨١] ويقول إن المضمون في هذه الرباعيات قد طغى على الشكل اللغوي العامي. ولهذا فإن الذي يعنيه دائماً هو ـ على حد قوله ـ «الدقة في التعبير سواء في الفصحى أو العامية» [المرجع السابق ص ٣٣]، ولعل أهم إضافة إلى قضية اللغة هي محاضرته التي ألقاها في دمشق عام ١٩٥٩ بعنوان حاجتنا إلى أسلوب جديد ولنشرها في «خطوات في النقد». ففي هذه المحاضرة يؤكد على «أننا لن نصل إلى انتاج نجد فيه نحن أنفسنا أولاً ومقنعاً لنا، ثم يصلح ثانياً للترجمة والنقل إلى الثقافة الدولية إلا إذا تخلصنا مما نحس به في أساليبنا من عيْبيْن كبيرين: الميوعة والسطحية. لنعتنق بدلاً منها التحديد أو الحتمية والعمق» ويرى «أن ميوعة اللغة نتيجة لميوعة الفكر». ويدعو إلى ما يسميه «الأسلوب العلمي الذي يعتمد على اختيار ألفاظ محددة»، بل على حد تعبيره «ألفاظ حتمية بحيث لا يكون المكان صالحاً إلا للفظ واحد ويتعذر أن يستبدل به لفظ آخر» [خطوات في النقد ص ٢١٩] وهو لا يقصد بهذا كما يقول «الأسلوب التلغرافي الذي نادى به سلامة موسى، وإنما الأسلوب الأدبي والجمالي» فهو لا ينكر موسيقية الأسلوب ولكنه يرفض موسيقى الهمج، ويطالب في الأسلوب بموسيقى تستمد من روح الكاتب نفسه، فهذه الموسيقى، وليست الألفاظ، هي التي ستعبر

عن المعاني [المرجع السابق ص ٢٢٠] والتي يكون التعبير الأفضل عنها هو التعبير بالظلال. لا بما هو أبيض أو أسود ذلك أن الأدب ـ كما يقول ـ لا يكون أدباً إلا بخروج الكلمات من دلالتها اللغوية وشحنها بفيض من الصور والأخيلة [المرجع السابق ص ٢٢٧] وهذا ما سوف يحقق للأدب عمقاً يخرج به من السطحية. على أن المشكلة كما يقول «ليست هي النص بل كاتب النص، فلا نستطيع أن نتطلب عمقاً من كاتب فقير الروح قليل الانتباه لعالم الماديات وعالم العواطف، قدرته على الإستيعاب والتعبير محدودة» [نفس المرجع والموضع] ولعل هذا ينقلنا إلى البعد الذاتي والاجتماعي في رؤية يحيى حقي النقدية. فيحيى حقي يؤكد على أنه ليس في الوجود شيء قائم بذاته اسمه الفن بل الموجود هم الفنانون ليس غيرهم العباقرة الأفذاذ الذين ينشرون النور في هذه الأرض [عطر الأحباب ٢٤] ولهذا نراه يرفض بعض الإتجاهات النقدية المعاصرة التي تفصل بين العمل الأدبي وصاحبه وتدفع العنصر الإنساني ـ على حد قوله ـ إلى الوراء بعنف وكراهية حتى يختفي» [المرجع السابق ص ١٩] ويقول في مقال له بعنوان «النقد التأثري الاجتماعي» من أحب مطالبي من العمل الأدبي الانتفاع بثمرتين غير مألوفتين تجد فيهما نفسي راحتها ومتعتها وغذاؤها المفضل، الأولى هي الدلالة الاجتماعية، والثانية هي الدلالة على مزاج المؤلف [نفس المرجع ص ٣١] وهو يعد المؤلف هو الأصل وهو المعجزة التي ينبغي أن ينصرف إليها الاهتمام أولاً [نفسي المرجع ص ٤١] وهو يحدد خطوات منهجه النقدي على النحو التالي: إنه «لا يقتصر على تقييم

الأثر طبقاً لأصول النقد الحديث، بل يأخذ بها ثم يجاوزها إلى تبيين ما في الأثر عن دلالة اجتماعية، فإذا فرغ من ذلك نقب من خلال الأثر عن خفايا ملامح المؤلف الدالة على تكوين الفتى لا الذاتي، فالذي كسبته الإنسانية هو الفرد الإنساني الفنان لا الكتاب وحده». [نفس المرجع ص ٨٤]، ويكثر يحيى حقي من استخدام تعبير المزاج وهو لا يقصد به التكوين الذاتي الشخصي، وإنما ـ كما جاء في نصه السابق ـ التكوين الفني. وهو يحرص على التفريق بين التكوين الذاتي الشخصي والتكوين الفني تفريقاً واضحاً ويضرب لهذا مثلاً بالعقاد. فالعقاد كما يقول: «إذا جلست إليه كما أفعل رأيته محباً للفكاهة والدعابة، يضحك ملء شدقيه ويخيل إليك أن عنصر الطفولة لا يزال ناضراً في قلبه» ولكن من خلال قصته «سارة» نجد صورة أخرى لتكوينه الفني، وتقوم هذه الصورة على صرامة المنطق العقلي الذي يحيل عاطفة الحب والغيرة إلى مقدمات ونتائج. وله قدرة فائقة على استخلاص المبادىء والتفريع عنها [المرجع السابق ص ٤٣] ولهذا فعندما يتحدث يحيى حقي عن أثر الفنان أو المؤلف أو الكاتب في الأدب لا يتحدث عن الأثر الذاتي الشخصي وإنما يتحدث عما يسميه التكوين أو المزاج الفني الذي قد يتعارض مع تكوينه الذاتي. وهذا ما يعطي لمفهوم يحيى حقي للجانب الذاتي في الأدب دلالة غير الدلالة المباشرة الشائعة ويكاد هذا المفهوم الخاص للتكوين الفني أن يقترب من مفهوم رؤية العالم عند لوسيان جولدمان رغم أوجه الاختلاف بينهما، ولعل أبرز نموذج نقدي للتكوين الفني نتبينه في دراسة يحيى حقي البالغة العمق

والتألق والذكاء لرباعيات صلاح جاهين [عطر الأحباب ص ٤٨ وما بعدها]، ففي هذه الدراسة التفصيلية للرباعيات يكشف يحيى حقي عن أسرار الجمال في بنيتها، ولعل من أبرز ذلك العلاقة في الرباعية بين بيتها الثالث وبيتها الرابع ـ وهي علاقة دقيقة للغاية، إذا اختلت ـ كما يبين ـ اختلت الرباعية كلها وسقطت. وهو يكشف بعد ذلك في اثنتين من الرباعيات الخيط الذي استطاع به أن يفك لغز الرباعيات جميعاً وأن يفصح عن دلالتها الشاملة، وما تمثله من تكوين فني فكري لمبدعها صلاح جاهين. وهو يخلص إلى رؤية صلاح جاهين للعالم أو تكوينه الفني في هذه الرباعيات يكاد يتركز حول الخوف الذي يرتفع إلى مقام التفسير الشامل للكون كله بنجومه وسدومه» [المرجع السابق ص ٥٨] إنه خوف كوني نابع من إحساسه بعجز الإنسان عن التحكم في المصير [المرجع السابق ص ٥٦]، إنه خوف كوني من إحساسه بعجز الإنسان.

ولهذا فالأثر المتبقي في النفس بعد قراءة هذه الرباعيات ـ على حد تعبير يحيى حقي أنها خدوش الأظافر في الصخرة الصماء التي هي القدر» [المرجع السابق ص ٧٦] إنه بهذا قد استطاع أن يكشف الايديولوجية الخفية أو الإله الخفي وراء ظاهر التعبير، في محاولته تحديد ملامح التكوين الفني لمؤلف النص الأدبي ولهذا فالاهتمام بالبعد الذاتي للمؤلف داخل النص. في منهج يحيى حقي، لا يعني جنوحاً إلى هذا الجانب الذاتي الشخصي على حساب الجوانب الفنية والدلالية الأخرى في النص ـ وإنما يكاد يوحد بين الجانب الذاتي والجانب الايديولوجي والجانب الفني في وحدة واحدة داخل

النص، فالدراسة النقدية للرباعيات لتحديد التكوين الفني لمبدعها استطاعت أن تكشف بنيتها الفنية. ودلالتها العامة فضلاً عن الصورة الباطنية العميقة شبه الصوفية لصلاح جاهين الشاعر الفنان. بل إننا نجد فيها كذلك على حد قول يحيى حقي «التعبير الصادق الظريف الخفيف الدم عن مزاج ابن البلد في مصر» وهكذا نرتفع فيها من الذاتي إلى القومي ومن الخاص إلى العام وليس هنا مجال للتفصيل في هذا ويمكن الرجوع إلى الفصل الذي عقده يحيى حقي لتحليل وتفسير هذه الرباعيات في كتابه «عطر الأحباب» لست أغالي إن قلت إن هذا الفصل في بعض فقراته من أعمق وأمتع ما كتب في دراساتنا النقدية المعاصرة. ونأتي أخيراً إلى المقاربة الفنية الجمالية في رؤية يحيى حقي النقدية. ولعلنا عرضنا لجانب منها في الفقرة السابقة... ولكني في هذه الفقرة حريص على إبراز أن يحيى حقي رغم اهتمامه في منهجه النقدي بالأسلوب اللغوي وبالجانب الذاتي والاجتماعي، في دراسته للنص القصصي والأدبي عامة، وبرغم أن هذه الجوانب مرتبطة بالجانب الجمالي الفني للنص، فإنه كان في بعض الأحيان يسعى لدراسة هذا الجانب الجمالي الفني في تمايز واستقلال من الناحية المنهجية عن هذه الجوانب الأخرى، وذلك لإبراز الهيكل الشكلي الخالص لهذا الجانب الجمالي الفني. ولهذا قام في إحدى مقالاته بدراسة تكرار ألفاظ بعينها في نص معين أي أدخل الإحصاء ودلالات الأرقام في مجال النقد، لتحديد دلالة معينة في هذا النص ونجح في الوصول إلى نتيجة أغضبت صاحب النص [عطر الأحباب ص ٤١] وله دراسة إحصائية مماثلة لمجموعة

قصص جزائرية لمحمد ديب [خطوات في النقد ص ٢٤٤] ولعل في تمييزه في بنية النصوص القصصية بين النمط الأستاتيكي والنمط الديناميكي أن يكون كذلك تأكيداً لمحاولته إبراز الخصوصية الفنية في استقلال عن الدلالة الاجتماعية والبعد الذاتي، ولقد طبق هذا المنهج على أدب نجيب محفوظ في دراسة بالغة الأهمية في كتابه «عطر الأحباب» وهو في هذه الدراسة لا ينتهي إلى تفضيل نمط منها على النمط الآخر سواء من الناحية الفنية أو الدلالية - وإنما يكتفي بإبراز ملامح كل نمط في تجليه في نص من النصوص. وهو يبرز النمط الأستاتيكي في بعض أعمال نجيب محفوظ وخاصة في عناوين العديد من قصصه التي تعبر عناوينها عن أماكن في خريطة مثل زقاق المدق وخان الخليلي، وبين القصرين، وقصر الشوق والسكرية إلى غير ذلك، وهو يعرض بعد ذلك للبنية الداخلية للرواية إلى فصول تكاد تكون متساوية الحجم، والزمن في الرواية امتداد طولي يصحب الأبطال من نقطة والزمن في الرواية امتداد طولي يصحب الأبطال من نقطة البداية، فلا قفزة إلى الوراء [فلاش باك] ولا أحلام، فالأحلام قفزة إلى الأمام أو إلى الخلف، ثم هناك العناية بالتفاصيل الدقيقة. وليس معنى هذا أن ألفاظ هذا النمط مفلوتة العيار على حد تعبير يحيى حقي - وإنما هي مقدرة بحكمة وأما النمط الديناميكي فهو على خلاف كل هذه السمات التي أشرنا إليها في النمط الأستاتيكي ويمثلها عند نجيب محفوظ رواية اللص والكلاب. وإذا كنا نجد في الثلاثية تقارباً بين الحادثة ودلالتها فالأحداث نفسها تقول كل شيء، فإن الدلالة في اللص والكلاب

أضخم بكثير من الحادثة. وإذا كنا نجد في الثلاثية تفصيلاً، فإننا في اللص والكلاب لا نجد إلا خلاصة الخلاصة - [راجع فصل الأستاتيكية والديناميكية. في أدب نجيب محفوظ في «عطر الأحباب» ص ٨٤ - ١٢٢] وبرغم أن يحيى حقي - كما ذكرنا - لا يفاضل في دراسته النقدية بين النمطين، ولكننا نحس في قراءتنا لأدبه، بل في حديثه النقدي نفسه أنه يفضل النمط الديناميكي. . فهو عندما يشير إلى التفاصيل في النمط الأستاتيكي يقول: «إنها تغيظني في بعض الأحيان» [المرجع السابق ص ٨٨].

على أن المهم أن نؤكد في نهاية هذه الفقرة أن يحيى حقي، لا يكتفي في منهجه النقدي بدراسة الأسلوب اللغوي والبعد الذاتي والاجتماعي في النص القصصي أو الأدبي عامة، وإنما يحرص كذلك - كما رأينا - على اكتشاف الخصائص الفنية والتشكيلية الخالصة بمعزل عن الدلالة الذاتية أو الاجتماعية للنص. وهذا أفق من آفاق الرؤية النقدية ليحيى حقي التي لم تكن تجمد عند حكم مطلق، أو إطار مغلق، أو معيار نهائي جامد بل كانت دائماً تتطور وتتجدد بتجدد الحياة وتجدد الإبداع.

ولهذا فإن هذه المحاولة لتحديد معالم الرؤية النقدية ليحيى حقي، هي مجرد مقاربة أولية، تحتاج إلى المزيد من الجهود العلمية المكثفة للإحاطة بالتراث العظيم النقدي والإبداعي الذي خلفه لنا أديبنا الكبير العزيز يحيى حقي والذي سيظل قيمة رفيعة ملهمة في ثقافتنا العربية الحديثة.

## ٢٢ ـ عاشق اللغة القوميّة

«إذا كان هناك بين كتاب القصة في الوطن العربي من نستطيع وصفه بعاشق اللغة، فهو شيخهم يحيى حقي، إنها حقيقة تثبتها من خلال فقه النصوص، ودراسة آرائه عن طبيعة اللغة القومية ودورها الحيوي في الأسلوب القصصي، وقدرتها على كشف أغوار النفس، وأشواقها المقدسة، وتأثيرها الساحر في جمع أبناء الأمة العربية وصهرهم في بوتقة شعورية واحدة».

لقد عبر يحيى حقي عن عشقه للغة العربية الفصحى، فرأى أن القصاص والشاعر لا تتم لهما السيطرة على فنهما إلا إذا عشقا اللغة، لأنها المادة التي يعبرون بها عن ذواتهم فيقول: «لا عشق للقصة والشعر إلا بعشق أهم هو عشق اللغة، العشق الأدنى والأعلى مقلق مؤرق معذب لا تخمد له نار، فاللغة هي مادتهم، كاللون للرسام، والحجر للنحات، لا بد للجميع أن يكونوا خبراء بمعدن هذه المادة التي يعملون بها ويشكلون منها تعبيرها عن ذواتهم»، ويبدو ذلك واضحاً في أنشودة البساطة ولا يكتفي بهذا التعبير الرومانسي في تحديد علاقة القاص والشاعر باللغة، وإنما يتجاوزه إلى موقف واعٍ مدرك لأهمية اللغة الفصحى ودورها الحيوي في صياغة الأسلوب القصصي، ومن ثم دافع عنها بقوة وإخلاص لا دفاع العاشق المتحمس فقط، وإنما دفاع العالم الرصين الذي يمتلك رصيداً لغوياً ثرياً، وإحساساً مرهفاً بجماليات اللغة وقدراتها التعبيرية.

يقول حقي: «اللغة العربية ـ ككل اللغات ـ كائن حي يتأثر

بالظروف ويؤثر فيها. لقد استطاعت هذه اللغة في عصر النهضة إبان تملك الشجاعة أن تعبر عن حضارة وتترجم الفلسفة عن الأمم الأخرى، وأثبتت مقدرتها على المرونة والانطلاق، فلم تتورع عن استيعاب الألفاظ من لغات أخرى، وعلت عن القواعد الجامدة للنحو والصرف بدل أن تذل لها. وأعانها هذا التأجج الداخلي على تشقيق كل ما تحتاج إليه من ألفاظ سواء من ذخيرتها أو ذخيرة غيرها بلا حياء فارغ، ثم حين دب الانحلال في الأمة العربية وكفت عن الجهاد واستسلمت للخور والتهيب والكلل اقترن هذا الانحلال ولا غرابة ـ بانحلال لغتنا، وأصبحت اللغة جامدة، ونصاً فقد روحه، قوانينها لها قداسة القيود وأصبح كلامها خالياً من الخلق والابتكار والصدق والأصالة». كما هو موجود في كتابه «خطوات في النقد».

رباط مقدس:

إن اللغة العربية الفصحى تمثل ـ عند حقي ـ جزءاً غالياً من تراثنا وفكرنا وروحنا، ورباطاً مقدساً يربط بين أبناء الأمة العربية الواحدة، فهي ليست شيئاً تجريدياً يعيش خارجنا، وإنما هي كائن حي يعيش داخلنا، ومن ثم فإن الأدب الحقيقي الجدير بالبقاء هو الذي يكتب بالفصحى. يقول في كتابه «عطر الأحباب ص ٤٠» «إن الأدب الجدير بالبقاء هو الذي يصاغ بالفصحى، لأنها وحدها التي تمد المؤلف بتراثها الضخم، كنوزها وقواها الظاهرة والخفية هي التي تمده إذا صدق إحساسه بها، وبما يكتب لفنه بتراكيب من وحيها صادقة كل الصدق في التعبير لم تكن تخطر له على بال. إنه يستثير

من حيث لا يدري حشداً ضخماً من العباقرة الغابرين يمونونه بغير ما تفتقت عنه قرائحهم الموهوبة، وكل هذا مفقود في العامية فهي متقلبة وفتات؟ ـ وكان من حق أنصار الفصحى ومن واجبهم أيضاً إذا شاؤوا ـ وأنا معهم ـ أن يصارحوا الناس بأنهم يؤمنون بأن الفصحى هي الرباط المقدس بين الأمم العربية، وأنه من غير الجائز في عهد القومية العربية أن نفصم هذا الرباط أو نعمل على توهينه».

معنى هذا أن اللغة الفصحى جزء جوهري من تكويننا الروحي والشعوري، وإنها قادرة ـ بما تملك من طاقات هائلة ـ على التعبير عن أفكارنا ومشاعرنا. إنها تعيش داخلنا وتربطنا بجذورنا، وتجعل الحاضر امتداداً للماضي. يضاف إلى ذلك الهدف القومي، فهي التي تجمع بين أبناء الأمة العربية، فكرياً وشعورياً.

**اللغة ـ جبل ثلج:**

واللغة العربية ـ عند حقي ـ ليست أداة حسية جامدة كاللون للرسام، والحجر للمثال، وهي لا تتناسخ تناسخاً آلياً كالصور، حيث لا يرقى الشبه بين السابق واللاحق إلى مستوى الخميلة في النمو الذاتي الداخلي وإنما هي كائن حي ينمو في كياننا الروحي والشعوري، حافلة بنبضنا الإنساني وخصائصنا الذاتية، وبقدر ملكات الإنسان الذهنية وتراثه الروحي تكون حصيلة من ثروتها ـ يقول موضحاً هذه المعاني: «وتختلف اللغة عن اللون والحجر بأنها كائن حي. ليس تنقله من جيل إلى جيل من قبيل تناسخ الصور، حيث تنبت الصلة. والشبه بين السابق والطارىء، بل من قبيل

التطور، فلا تنعدم في الجديد خصائص الأصل، والوجوه تختلف ولكن كلها باقية. اللغة خيط لا تستطيع أن تضع يدك على نصيبك منه وتقول إنه هو هذا... بل لا بد أن تمسكه من أوله وتسايره حتى تبلغ ما تكشف منه لك من أجل أن تفهم ماذا أعطيت منه... أو كجبل الثلج العائم في الماء لا يظهر منه فوق السطح إلا أقله. وهو محمول على الغائص منه... لا يتحرك إلا بتحركه... المثل الأعلى في ذهني للكاتب هو الذي يشعر أن جميع ألفاظ اللغة تناديه لتظهر للوجود على يديه... لا من قبيل الترف، بل لأن اتساع رقعته الذهنية والروحية هي التي تتطلبها جميعاً» (أنشودة للبساطة ص ٣٨).

## فروق دقيقة:

وتتميز الفصحى بثرائها الدلالي، والفروق الدقيقة بين ألفاظها. بحيث تعطي الألفاظ حالاً تعطيه غيرها في السياق الواحد بما تختزنه من طاقة إيحائية مناسبة. ومن ثم يستطيع الكاتب المبدع أن يتنبه بحسه اللغوي المرهق لهذه الفروق الدقيقة، ويختار أكثرها مناسبة فيوظفها فنياً داخل سياقها، ومن ثم يكتسب الأسلوب ثراء وعمقاً وتكثيفاً وتحديداً.

ويعبر حقي عن هذه المعاني بقوله: «وأقول: إنها لحسن الحظ من أعجب العجب أيضاً... إنها قد اهتمت بأن تصوغ ألفاظاً لكل الفوارق الرقيقة لا بين الألوان فحسب، بل بين أطياف هذه الألوان، ومهمة الكاتب هي الانتباه لهذه الفروق، وإبرازها في أقل عبارة

ممكنة. لا يستخدم مطرقة ضخمة لكسر بندقه. «فالإيجاز والتحديد والوضوح هي وسيلة للوصول إلى الأعماق، للإجادة والإتقان» (أنشودة للبساطة ص ٣٩). وقد ضرب مثلاً لثراء اللغة العربية بقدرتها على التعبير عن الألوان المختلفة بألفاظ متعددة، فينقل نصاً من «فقه اللغة» للثعالبي يستشهد به على ما يذهب إليه، ثم يعقب عليه قائلاً: «إننا في أشد الحاجة إلى كل لفظ من هذه الألفاظ، إنها نعمة ينبغي أن نشكر الله عليها. إنني كذلك في تلهفي للوصول إلى الحتمية والعمق لا أجد مفراً من أن تفك هذه الألفاظ كما فعلنا بورقة المائة جنيه. ونصف الألوان الوسط بأكثر من لفظ واحد كما في اللغات الأجنبية إلى أن تنبض الحياة في هذه الألفاظ المسبقة على يد كتابنا الموهوبين» خطوات في النقد (ص ١٨٥ ـ ١٨٦).

## القواعد أيضاً مهمة:

وقد صاحب اهتمام يحيى حقي بجماليات اللغة الفصحى وثرائها الدلالي اهتمام مماثل بالصحة والسلامة من الأخطاء النحوية، فنراه يحذر ناشئة الكتاب من الوقوع في هذا الجهل والاستهتار، لأن هذه الأخطاء ـ من وجهة نظره ـ «ليست وليدة الجهل بالقواعد، بل وليدة استهانة من الكاتب برسالته وشرف كلمته، لا تخلق بمن يريد أن يهبنا فيضاً من روحه وإلا فما أرذل تصديه لنا، وإقحام نفسه علينا، فكل هؤلاء الكتاب الناشئين يعلمون أن كان وأخواتها ترفع المبتدأ وتنصب الخبر، وأن إن وأخواتها تفعل العكس، فهل من العسير إذا وردت في كلامهم أن يعرفوا أين المبتدأ

وأين الخبر. ولو فعلوا فلربما أعادوا صياغة الجملة كلها في أحسن صورة. ومثل ذلك أيضاً استخدامهم الألفاظ لا يتيقنون من معناها بل ترددها أقلامهم كالببغاء، فمن الأخطاء الشائعة عندهم بل عند كثير من الكتاب المعتمدين ـ قولهم: بالرغم من أنهم أذكياء إلا أنهم فقراء، ولا يحسون أن «بالرغم» استدراك لا معنى لأن يلحقه استدراك آخر، فيقضي المنطق أن يقولوا «بالرغم من أنهم أذكياء، فإنهم فقراء» أنشودة للبساطة (ص ٤٨ ـ ٤٩). ويحذر من خطأ آخر يتولد من الجهل بخصائص تركيب الجملة داخل سياقها اللغوي فيقول: «إنني أقف أحياناً كثيرة عند ضمير الغائب لأبحث عن مرجعه وأستبعد الأقرب والقريب لأصل قبل أن أفهم إلى الأبعد لا البعيد. والجملة العربية تميل إلى الإيجاز من أجل الوضوح، وكلما طالت زاد تعرضها للإبهام، والكاتب الناشىء يميل إلى استخدام الجمل القوية الطويلة إذا كتب قصته ـ فإذا رواها لك شفاها لم يستخدم إلا الجمل القصيرة. هكذا أريد لهم» أنشودة للبساطة ص ٤.

إن معنى هذا هو الحرص على التركيب اللغوي، ووضع كل كلمة في مكانها الصحيح لأن أي اضطراب في نسق الجمل يؤدي إلى التعقيد الذي يفضي بالضرورة إلى الإبهام، وهو ما فطن إليه النقاد القدماء حين تحدثوا عن التعقيد اللفظي الذي يؤدي إلى التعقيد بالنسق العام للقصة، وتأثيرها في المتلقي، وارتباطها بالمبدع من حيث إنها تخفي روحه ولا نتبين عن المعنى الذي يريد الإفصاح عنه!.

فلغة القصة ـ في رأيه ـ «إذا استخدمت بكفاءة بالغة تكشف عن العالم النفسي للشخصيات، وترصد حركة الصراع الدرامي، وتبين عن المواقف الفكرية المختلفة بحيوية واقتدار». ومن المدهش أن حقي قد فطن إلى ظاهرة أسلوبية يحسبها بعض الكتاب مسألة شكلية ليست لها قيمة حيوية في السياق اللغوي، وهي استخدام علامات الترقيم، علماً بأن علامات الترقيم تعبر عن الكثير من المعاني، بل هي مثل الألفاظ لها دلالات يفهمها القارىء، وتركها قد يؤدي إلى غموض الفكرة، واضطراب الأسلوب، واختلاط المعاني داخل النسق اللغوي الواحد، إن علامات الترقيم ينبغي أن توظف لخدمة المعنى الذي يريد الأديب التعبير عنه، وهذا ما أدركه ناقدنا بفطنته الثاقبة حين قال: «ومما يزيد الأمر سوء أننا لم نقنن إلى الآن نظاماً لعلامات الترقيم، الشولة، الشولة فوقها الصحيح تحتها نقطة (شبه القطع) النقطة (القطع) النقطتان، التعجب، الأمر، وتتفاقم الصعوبة حين يهبط مستوى الطباعة، فتفصل القصة الحديثة إلى علامات الترقيم، هي اليوم تحتاج إلى قراءة متأنية وكثير من الصواب».

## لغة أذن لا عين؟

ولم يتوقف جهد يحيى حقي عند حدود بيان أهمية اللغة الفصحى، وارتباطنا بها من حيث إنها تصلنا بتراثنا الروحي، وتقوي إحساسنا القومي، وإنها كائن حي يعيش داخلنا، ولم يكتف ببيان ثرائها الدلالي وتأثيرها الجمالي، ووجوب مراعاة قواعدها النحوية، وتقاليدها في التشكيل والضبط، وإنما دافع عنها، وكانت له وجهات

نظر تختلف مع بعض الباحثين الذين تصدوا الدراسة طبيعة اللغة العربية وقضاياها. وتبدوا أهمية هذا الأمر في أنه يمثل موقفاً نابعاً عن قناعة شخصية ورؤية فكرية لها ذاتيتها، واستقلالها، كما أنه يظهر بجلاء ثقافة حقي اللغوية، ومتابعته لما يكتب عنها سواء في المصادر (سبق أن نقلنا نصاً أخذه من فقه اللغة للثعالبي) أم في المراجع التي تتضمن دراسات لغوية للمعاصرين. لقد نقل ما قاله المستشرق «ديموبين» من أن «الأدب العربي هو في صميمه أدب قوالب متبرجة، أدب كليشهات» ثم رد عليه بأنه لم يفهم سر لغتنا الشريفة، وأن انتباهه تركز على عصور الانحلال.

ويناقش ما قاله الأستاذ علي الجندي في كتابه «السجع» من أن اللغة العربية «لغة أناقة وزخرفة ومبالغة وتهويل وصفاتها الواشجة بها». وينقل ما قاله الدكتور إبراهيم أنيس في كتابه «دلائل الألفاظ» من أن «العناية بموسيقى اللفظ قد أثر في كثير من الدلالات وأفقدها الدقة والإحكام والوقوف عند حدودها الأولى»، وتعليله لهذه الظاهرة بقوله: «إن العلة هي في كون العربية لغة أذن وليست لغة عين، وحين اعتمد أهلها على أسماعهم في الحكم على النص اللغوي أصبحت الأذن تستريح لحسن وقع الكلام أو إيقاعه، وغلب هذا الطابع الموسيقي على اللغة، وهذا سر تغلب الشعر في الأدب الجاهلي». كما ينقل ما قاله المستشرق الفنلندي «هولما» عن لغة الشعوب السامية ومنها العربية ـ من أنها معروفة بانجذابها إلى التفاصيل متهمة باهتمامها بالجزئيات، صفتها الغالبة هي الإضافة لا التركيب. إن لحرف العطف (و) المحل الأول من روابط الجمل،

هذه الجزئيات التابعة ذاتها هي التي تؤدي إلى السجع كأنها خطو البعير. فكل ذرة من الرمال مضافة إلى الأخرى جزئية منفصلة محتفظة باستقلالها. إن اكتشاف المنطق التركيبي ليس من عمل الشعوب السامية، إن الصحراء خاضعة لقانون أحد الضدين: الليل أو النهار، النور أو الظلام، الخالق أو المخلوق، الجنة أو النار، لغة لا تعرف الظلال، وانعدام هذه الظلال لا يساعد على الخلق الفني.

ردود نافذة:

وقد ناقش هذه الآراء الاستشراقية بحجج مقنعة تدل على تمكنه من اللغة العربية وإدراكه لأسرارها التركيبية والجمالية، وغيرته على كل ما يقلل من قيمتها ومكانتها التأثيرية. ولا ينفك يحيى حقي ينافح عن اللغة القومية - رغم أنه ليس من علمائها المتخصصين - فيناقش رأي الدكتور زكي مبارك الذي أورده في كتابه النثر الفني والذي يرى فيه أن العرب نقلوا إلى النثر محاسن الشعر من الاستعارة والتشبيه والخيال، واستتبع ذلك اهتمامهم بالموسيقى. ويرد على هذا الرأي، ويفنده بمجموعة من الحجج نوردها على النحو التالي:

أولاً: أن الشعر العربي الجاهلي كان صادقاً في تعبيره واتصاله الوثيق بالطبيعة.

ثانياً: أن النثر القليل الذي وصلنا عن الجاهلية مقصور على شطحات الكهان والخطابة. وهذا مجال لا ننكر أن رنين الألفاظ - ولو على حساب تحديد المعنى - هدف مقصود للتأثير على السامعين. فلكل مقام مقال، والخطابة من أوائل صور النثر. ولكن

هذا لا يعني أن كل نثر الجاهلية كان زخرفياً. إن طبيعة الحياة والإنسان تنفي ذلك.

ثالثاً: عندما وثبت الأمة العربية بفضل رسالة الإسلام، وانتبهت على نوره من السبات إلى اليقظة اعتنقت نثراً بريئاً من الزخرف الباطل والعابث. هل هناك نص يفوق خطبة الوداع للرسول، انظروا إلى أحكام معانيها وألفاظها وهي خطبة.

رابعاً: أن بعض نقادنا القدماء لم يفتهم في حرصهم على المعاني وصيانة كرامتها أن يشترطوا في السجع أن يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق إليه ومن علمائنا من قال: إن كل واحدة من السجعتين المزدوجتين ينبغي أن تكون مشتملة على معنى غير الذي اشتملت عليه أختها وإلا فهو التطويل بعينه. ومنهم من انتهوا إلى العبث بالسجع والإزراء به، وهذا الإزراء دليل اعتقادهم أنه علة طارئة لا أصيلة الطبع» (خطوات في النقد ص ١٦١ وما بعدها) وهكذا كان حقي عاشقاً للغة العربية غيوراً عليها، مدافعاً عنها دفاع العالم المتمكن، المدرك لأسرارها والمفتون بجمالها.

**لغة القصة القصيرة:**

غير أن هناك ظاهرة ينبغي الاعتراف بها والإشارة إليها، وهي أن يحيى قد فاته أن يفرق بين لغة الرواية ولغة القصة القصيرة، بل بين لغة الفن القصصي عموماً ولغة الشعر والمسرح والخطابة والمقال، فحديثه يبدو وكأنه يتحدث عن مستوى واحد من مستويات التعبير الأدبي دون التمييز بين الأجناس الأدبية في طبيعة اللغة التي يصاغ

بها كل منها، وقد فطن في بعض آرائه النقدية التطبيقية إلى خاصية أسلوبية تتميز بها القصة القصيرة، وهي أنها أقرب إلى الشعر من الرواية، فيقول في مقام نقده للمجموعة القصصية «الخبز والصمت» للكاتب السعودي محمد حلوان: إن القصة الحديثة ـ لأنها زادت تركيزاً ـ ينبغ أن تزداد انجذاباً إلى الشعر، لا إلى أوزانه وتراكيبه بل إلى روحه ومزاجه. أتمنى حين تصل القصة الحديثة إلى اللغة التي تصلح لها وتستقر عليها، وتميزها عن باقي فروع فن القول، أن يكون الشعر من المنابع الرقيقة لهذه اللغة (أنشودة للبساطة ص ٢٥٩).

وهذه رؤية ثاقبة أكدها النقد الحديث، فلغة القصة القصيرة موجزة مكثفة نتيجة لتكثيف الحدث، وتقطير الموقف وتركيز حركة الشخصية، ففيها قوة الشعر على عكس الرواية، إذ إنها تختلف عن لغة الشعر، فالشاعر يحلق بأجنحة في عالم الخيال مبتعداً عن أرض الواقع متخذاً من التخيل عنصراً جوهرياً في تعبيره، بينما الروائي يرتبط بالواقع، ويستخدم اللغة الواضحة الكاشفة عن العوالم النفسية والصراع الاجتماعي، فهو يرتفع على الواقع ولا ينفصل عنه، ويختار الكلمات التي تدل على مستوى الشخصيات فكرياً واجتماعياً، وروح العصر الذي تعيش فيه من حيث الأبنية اللغوية ومن ثم تختلف لغة الرواية عن الشعر.

## ٢٣ ـ مؤلفات يحيى حقي

١ ـ قنديل أم هاشم ـ مع سيرة ذاتية للمؤلف.

٢ ـ فجر القصة المصرية ـ مع ٦ دراسات من نفس المرحلة.

٣ ـ فكرة فابتسامة.

٤ ـ صح النوم.

٥ ـ خطوات في النقد.

٦ ـ دمعة فابتسامة ـ مع الدعابة في المجتمع المصري.

٧ ـ دماء وطين ـ مع قصص أخرى من الصعيد.

٨ ـ تعال معي إلى الكونسير ـ مع الكاريكاتير في موسيقى السيد درويش.

٩ ـ ناس في الظل ـ مع شخصيات أخرى.

١٠ ـ أم العواجز.

١١ ـ حقيبة في يد مسافر ـ ورحلات أخرى.

١٢ ـ عطر الأحباب ـ مع عشرين دراسة أخرى.

١٣ ـ عنتر وجولييت «سهراية مع الفنون الشعبية» ـ مع مقالات السيرك المولد.

١٥ ـ أنشودة للبساطة «مقالات في فن القصة».

١٦ ـ خليها على الله.

١٧ ـ صفحات من تاريخ مصر.

١٨ ـ من فيض الكريم.

١٩ ـ الفراش الشاغر وقصص أخرى.

٢٠ ـ مدرسة المسرح.

٢١ ـ هموم ثقافية.

٢٢ ـ تراب الميري.

٢٣ ـ عشق الكلمة.

٢٤ ـ من باب العشم.

٢٥ ـ في السينما.

**تحت الطبع:**

٢٦ ـ هذا الشعر.

٢٧ ـ في محراب الفن (موسيقى ـ تشكيل ـ عمارة).

٢٨ ـ كناسة الدكان.

# الفهرس